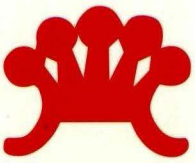
FRANKOFONİ

ISSN 1016-4537

Charles Baudelaire Özel Bölümü (XXI) / Dossier Charles Baudelaire (XXI)
André Malraux Özel Bölümü (II) / Dossier André Malraux (II)
Metinlerarasılık Dosyası / Dossier Intertextualité
Çeşitli İncelemeler / Considérations générales



Ortak Kitap No **26**

Ankara 2014

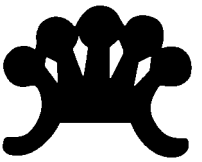
FRANKOFONİ

Charles Baudelaire Özel Bölümü (XXI) / Dossier Charles Baudelaire (XXI)

André Malraux Özel Bölümü (II) / Dossier André Malraux (II)

Metinlerarasılık Dosyası / Dossier Intertextualité

Çeşitli İncelemeler / Considérations générales



Ortak Kitap No ***26*** *Ankara 2014*

ISSN 1016 - 4537

FRANKOFONİ

Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmaları Ortak Kitabı
Revue d'études et recherches francophones

Sahibi
Directeur de la publication
Uluslararası Eğitim Öğretim Basın Yayın Matbaacılık
Turizm Tekstil Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.Adına
Serhat Kurbani TURAN

Kurucu
Fondateur
Tuğrul İNAL

Sorumlu Yazı İşleri Medürü
Rédacteur en chef
Tuğrul İNAL

Yazı Kurulu
Comité de rédaction
Kemal ÖZMEN, Jale ERLAT, Nizamettin KASAP, Özlem KASAP, Pierre BASTIN, Damla ŞIKEL, Ceren ÖZGÜLER, Eylem Aksoy ALP

Fransız Elçiliği Kültür Servisi'nin Katkılarıyla Hazırlanmıştır.
Publié avec le soutien des Services Culturels de l'Ambassade de France.

Araştırma/İnceleme yazılarının sorumluluğu yazarlarına aittir. Ortak Kitabı bağlamaz.
La responsabilité des études incombe aux auteurs
L'organisme éditeur n'est aucunement responsable.

Adres/Adresse
Konur 2 Sokak 36/13 Kızılay - ANKARA
Tel : 0312 - 425 39 20
Fax: 0312 - 417 57 23

Frankofoni Ortak Kitabı MLA (Modern Language Association of America) ve Ulakbim kapsamındadır.

L'ouvrage collectif Frankofoni est cité dans l'index de MLA (Modern Language Association of America) et de Ulakbim

Bizim Grup Basımevi Yayın Dağıtım Ajans, Tanıtım, Org. Yay. Dağ. San. ve Tic. Ltd.Şti.
Tel: (0312) 431 88 81 - 418 18 03 • Faks: (0312) 418 18 69
İmprimerie Bizim Grup Basımevi

FRANKOFONİ'ye gönderilen yazıların değerlendirilmesinde hakemliklerine başvurduğumuz öğretim üyelerine teşekkür ederiz.

Yayın Kurulu

Nous remercions les membres du corps académique qui ont prêté leur concours à l'évaluation des articles envoyés à la revue Frankofoni.

Prof. Dr. Gönül YILMAZ
Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih -Coğrafya Fakültesi

Georges FRÉRIS
Université Aristote de Thessalonique, Grèce

Prof. Dr. Ekrem AKSOY
Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

Prof. Dr. Tuna ERTEM
Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Edmond NOGACKI
Faculté des Lettres, Langues, Arts et Sciences Humaines
Université de Valenciennes et Hainaut-Cambrésis, France

Prof. Dr. Tanju İNAL
Bilkent Üniversitesi, Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Prof. Dr. Hasan ANAMUR
Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İstanbul

Prof. Dr. A. Hamit SUNEL
Bilkent Üniversitesi, Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Prof. Dr. Sevim AKTEN
Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Erzurum

Prof. Dr. Magdalena WANDZIOCH
Université de Silésie, Institut d'Etudes Romanes, Pologne

Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ
Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Eskişehir

Prof. Dr. Arzu ETENSEL İLDEM
Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Dr. Cengiz ERTEM
Hacettepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Ankara

Prof. Dr. Nedim KULA
Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Dr. Emin ÖZCAN
Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi

Prof. Dr. Aleksandra GRZYBOWSKA
Université de Silésie, Institut d'Etudes Romanes, Pologne

Barbara BLACWELL Gülen
Bilkent Üniversitesi Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Lelia TROCAN
Université de Craiova, Roumanie

Dr. Abidin EMRE
Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Prof. Dr. Zeynep MENNAN
Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM
Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

Dr. Şirin YENER
Bilkent Üniversitesi, Uygulamalı Yabancı Diller Yüksekokulu, Ankara

Pierre BASTIN
Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ankara

İçindekiler / Sommaire

Bir Okuma Önerisi Olarak Empati Yöntemi (II)
Tuğrul İnal 1

L'approche empathique comme méthode de lecture (II)
Tuğrul İnal 7

CHARLES BAUDELAIRE ÖZEL BÖLÜMÜ (XXI)
DOSSIER CHARLES BAUDELAIRE (XXI)

Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma (XII)
Senfonik Şiir (V) – Bir Empati Denemesi
Tuğrul İnal 15

Baudelaire'in Kaynakları (IV)
Rousseau, Yalnızgezer, *Flâneur*
M.Emin Özcan 29

De George Sand à Baudelaire : Une source fort probable
de *Bénédiction* et de *Recueillement*
Claude-Alain Chevallier 39

Baudelaire ve Yahya Kemal'in Şair Duyarlılığında
Sonbahar Mevsiminin Baskın Varlığı
Nedim Kula 49

Yahya Kemal, Baudelaire ve Şiirin Yolculuğu
Pınar Aka 61

Baudelaire'de Dağ İmgesi : Simgeleştirme ve Tasarım Etkinliği
Yavuz Kızılçim 77

ANDRÉ MALRAUX DOSYASI (II)
DOSSIER ANDRÉ MALRAUX (II)

André Malraux'nun Türkiye'de Alımlanması Üzerine Düşünceler (1950-2005)
Kemal Özmen 91

Quelques réflexions sur le problème de l'homme posé par Malraux
Xu Feng 115

Malraux'un *Altenburg'un Ceviz Ağaçları* Adlı Romanının Elyazmaları,
İlk Versiyonlara Ait Fragmanlar ve Hazırlık Notlarındaki Enver Paşa ve Türkiye
Engin Bezci 127

METİNLERARASILIK DOSYASI
DOSSIER INTERTEXTUALITÉ

Adaptation et intertextualité :
Une typologie des transpositions et diapositions
Louis Hébert 143

De la notion d'intertextualité à la critique post-textuelle
Jean-Louis Cornille 159

Müzik ve Metinlerarasılık III Şarkı Sözlerinde Yazınsalın İzleri
Kubilay Aktulum 171

Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* Adlı Romanında Metinlerarası İlişkiler I
Medine Sivri-Fulya Çelik 193

ÇEŞİTLİ İNCELEMELER
CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Peur du naufrage et humour :
Bektachi turc et minnesänger (troubadour) allemand
Michel Balivet - René Mounier 209

Rönesans Aşk Şiirinde *Öpücük* Motifi
Hande Seber 231

Burjuva Tiyatrosu Ekseninde Diderot'nun Gölgede Kalmış Tiyatro Oyunları
Damla Şıkel - Jale Erlat 245

Tarihin İçinden Geçen Geçen İki Kadın : Belkıs Halim (Vassaf) ve Mary Wollstonecraft
Hâle Seval 255

De l'aliénation orientale et occidentale: une approche comparative par J. Moreau De Tours
Nurmelek Demir 263

Indifférе(a)nces proustiennes : itinéraires d'un malaise français
Fanny Daubigny 273

Les voyageuses d'Anatolie : Journalistes et reporters françaises dans la Turquie de Mustafa Kemal (1921-1936)
Timour Muhidine 283

Lecture herméneutique de l'image d'Alexandrie dans *Thaïs* d'Anatole France
Mona Saraya 295

Les Pardaillan ve Türkçe Çevirilerinin Fransız ile Türk Yazın Çoğuldizgelerindeki Yeri
Beki Haleva 307

Les heurts et bonheurs de la résilience
Lélia Trocan 321

L'art du détail ou hyperréalisme
Lélia Trocan 333

Shan Sa, médiatrice entre l'Orient et l'Occident
Georges Fréris 343

La manière de penser l'autre de Gaëtan Brulotte dans son roman *L'Emprise*
Ljiliana Matic 355

Hypoculture-Hyperculture : La babélisation du moi
Francis Claudon 367

Câhit Sıtkı'yı Sonbaharın Renkleriyle Okumak
Aynur Koçak 377

Bir Üstmetin Olarak *Taormina* Anlatısı
Abdulhalim Aydın 393

Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde İlkyaz, Yaz, Sonyaz ve Karyazı (I)
Türkân Yeşilyurt 409

Parasız Yatılı Öyküsünde Özne'nin Müzakereci İsyanı: *Bahara Öykünen Küçük Kadınlar, Büyük Umutlar*
Nuran Kekeç 421

L'espace dans *Harraga* de Boualem Sansal
Arzu Etensel İldem 431

Le mystère du voyage à travers Byzance et phénoménologie de la perception des étrangers
Gülser Çetin 443

Kurmaca Eserlerde Piçler
Ekrem Aksoy 451

Zaven Biberyan Romanı ve Ulusal Edebiyat Kavramı
Onur Bilge Kula 463

Tenten Albümleri: Yansımalar
Tanju İnal - Mümtaz Kaya 471

Buket Uzuner'in *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceralan Su* Romanına
Ekoeleştiri ve Ekofeminizm Penceresinden Bakış
Çiğdem Arlı Cengiz 483

Une guerre peut en cacher une autre :
La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone
Marie-Christine Kok Escalle 495

Jean ve Gino'ya Mektuplar
Abidin Emre 499

YİRMİALTINCI KİTABI YAYIMLARKEN

Birinci *Baudelaire Dosyası*'nı 1994 yılında yayımlamıştık. Üç dosyadan oluşan bu kitapta da ilk sırada yirmibirinci *Baudelaire Dosyası*'nı yayımlıyoruz.

Altı yazıdan oluşan bu dosyada Tuğrul İNAL *Paris Sıkıntısı* ve *Kötülük* Çiçekleri'nden hareketle Baudelaire felsefesinin temel ilkelerini bizzat kendi bulduğu Empati Yöntemi'yle irdelemeye devam ediyor. Empati Yöntemi'nin ilk bildirgesini **Frankofoni**'nin 18. sayısında yayımlayan İnal ikinci bildirgeyi de bu sayıda yayımlıyor. Bir okuma biçimi olarak şiir, öykü ve tek kişilik oyunlara uygulanabilir olan bu yöntem, metinlerarası bağlamda özellikle imgelem ve kurguya dayalı olup, metni anlatı-deneme biçiminde öznellik boyutunda yeniden yazmaya -réécriture- yöneliktir. Bu, ilk metne koşut ikinci bir paradigma metindir. İlk metnin vaaz ettiği gerçeklik paradigma metinde bir üstgerçeklik biçimine dönüşür ve gerçek teatral bir yaklaşım ve sunumla bir mitos ya da öykü tadında yeniden yaratılmış olur. İkinci metinde de Tanrı, Şeytan, kadın, birer protagonist olup, güzellik-çirkinlik, iyi-kötü, yaşam-ölüm, kurtuluş-düşüş, cennet-cehennem gibi varlık sorunsallarını tartışırken anlatıcı-yorumcu da bir tür sahneye koyucu konumunda olur. Bir retorika estetiği olan paradigma metin, gerçek ile kurmaca, fantazya ile mitosun ortak bir uygulayım örneğidir.

Emin ÖZCAN Baudelaire'in *Kutsama –Bénédiction* -ve *Uyuşumlar– Correspondances*- başlıklı şiirlerindeki "poetik özne"nin özellikleri ile Jean-Jacques Rousseau'nun *Yalnızgezerin Düşleri -Rêveries du promeneur solitaire*- adlı yapıtında yer alan yalnız filozof arasındaki benzerlikler üzerinde duruyor. Baudelaire'in öznesi, tıpkı Rousseau'nunki gibi kendini yaratılış sürecinde yeniden kurgulayan, dolayısıyla sürekli değişim geçiren bir öznedir. Her ikisinin ortak noktası sürekli olarak örtülü olanı, gizli kalanı açığa çıkarmaları ve varoluşu şeffaf kıldıkça tanrısal bir mutluluğa ulaşmalarıdır.

Baudelaire'in Türkiye'deki ince ruhlu dostlarından Nedim KULA'nın yazısının başlığı şöyle: *Baudelaire ve Yahya Kemal'in Şair Duyarlılığında Sonbahar Mevsimin Baskın Varlığı.* Kula, Fransız şiirini dünya yazınına açmayı başarmış Baudelaire'le, Türk şiirine geçmişiyle örtüşen bir kimlik kazandıran Yahya Kemal'in sonbahar mevsimine olan yaklaşımlarındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerinde duruyor. Sonbahar, iki şairde de, yaşamın son dönemi, bitimsiz bir hüzün olarak görülür. Farklılık bakış açılarında gizlidir. Baudelaire, sonbahar karşısında derin bir iç sıkıntısı hisseder. Doğadaki değişimi varlığın çöküşü olarak algılar. Önceki sessizlik birden haykırışa, gizli bir isyana dönüşür. Yahya Kemal, sonbaharı, bütün olumsuz çağrışımlarına karşın epiküryen bir

yaklaşımla karşılar, rindlere özgü bir duruş sergiler. Sonbaharın hüznüne bilgece bir tavırla eğilir, ölçülü kalmayı başarır. İki sanatçıyı birleştiren özellik ise, yaratıcı eylemi karmaşıklıktan kurtarıp, sadeliğe kavuşturmalarıdır.

Hacettepe Üniversitesi eski öğretim üyesi Claude-Alain CHEVALLIER, *Georges Sand'dan Baudelaire'e: Kutsama ve İçe Kapanış Şiirlerinin Muhtemel Bir Kaynağı* başlıklı incelemesinde Baudelaire'deki Georges Sand etkisinin izlerini sürüyor. Genel bir çizgide yazarlar arasında bilinçli ya da bilinçsiz bir etki ya da etkileşim, kişilik, tema ve imgeler düzeyinde olabilmektedir. Önceki kuşak yazarlarından Georges Sand'ın Baudelaire'i "acı ve mutsuzluk" – *la douleur-* kavramı dolayında etkilemiş olabileceğini düşünen Chevallier, Baudelaire'in de Georges Sand gibi bu kavramı karşıt uçlar arasında nasıl içselleştirip kullandığını benzer örneklerle açımlıyor.

Yahya Kemal, Baudelaire ve Şiirin Yolculuğu başlıklı yazısında Pınar AKA, Baudelaire etkisinin Yahya Kemal'in şiirinin oluşumunda nasıl bir rol oynadığını araştırıyor. Diğer taraftan, Baudelaire'in Yahya Kemal'i etkilemiş olan birçok şair arasında neden ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu da anlamaya çalışıyor. Fransızcanın ve yolculuk teması dolayında birleşen bazı sözcüklerin sembolizmin sessel özellikleri açısından nasıl bir işlev üstlendiğini ortaya koyuyor. Aka, ayrıca Yahya Kemal'in Baudelaire'le kurduğu şiirsel ilişkinin, anne imgesinde nasıl somutlandığını gösteriyor. Şair, *anne* sözcüğüyle ilişkilendirmek istediği sözcükler arasındaki sessel yakınlığı Türkçede değil Fransızcada buluyor. Söz konusu sözcükler *deniz -la mer-, ölüm -la mort-, aşk -l'amour-, acı –amer- ve hatıra -la mémoire-* sözcükleri. *Mémoire* sözcüğü *mère* sözcüğünü içinde barındırırken, *mer*, *mort*, *amour*, *amer*, sözcükleri sessel bir analoji yoluyla *mère* sözcüğünü çağrıştırıyor. Araştırmacı, Yahya Kemal'in Baudelaire şiirleriyle kurduğu ilişkiyi, aynı zamanda dillerarası bir ilişki olarak yorumluyor.

Yavuz KIZILÇİM'in incelemesinin başlığı *Baudelaire'de Dağ İmgesi: Simgeleştirme ve Tasarım Etkinliği*. Bu çalışmada Kızılçim, Baudelaire'in *Yükseliş –Elévation-* ve *Son Söz –Epilogue-* şiirlerini farklı bir yaklaşımla dil psikolojisi bağlamında yorumluyor. Bu bağlamda dağ ve yükseklik kavramlarını, uzamı simgeleştirme ve tasarım etkinliği açısından ele alıyor. Şairin evrene bakışı, derin ve yüksek bir uzam perspektifinden bedenin ve ruhun yükselişi üzerinden dağa yakınlaştırılmakta ve bu yakınlık özgün şiirsel imgelerle zenginleştirilmektedir. Kızılçim, özellikle şiir dilinde dağ görüntüsünün anlamsal, zamansal ve uzamsal bağıntılar açısından birden çok işlevi yerine getirdiği söylüyor. Araştırmacı ikinci bölümde dağ imgesini kutsalla iletişime geçiş aracı olarak ele alıyor ve bu tür simgesel anlatımların şiir dilinde hangi tür uzaklık ve ruhsal aktarım kalıpları içeriğinde karşımıza çıktığını gösteriyor.

***

Birinci *Malraux Dosyası*'nın 2012 yılında yayımlamıştık. İkinci *Malraux Dosyası*'nı da bu sayıda yayımlıyoruz. İlk yazı Kemal ÖZMEN'in. André Malraux'nun 1950-2005 yılları arasında Türkiye'de alımlanmasıyla ilgili olarak ilginç bir araştırma kaleme alan Kemal Özmen, Türkiye'nin siyasal, toplumsal ve kültürel açıdan en çalkantılı döneminde, çağdaş Fransız edebiyatının önemli yazarlarından Malraux'nun çeşitli çevrelerde nasıl algılanıp değerlendirildiğini somut olgu ve belgelerden hareketle açıklıyor. Özmen'in yazısından, Malraux'nun ilk kez 1934 yılında *La Condition humaine*'in Türkçeye çevrilmesiyle Türk okurlarıyla buluştuğunu; 1950 yılından başlayarak, yazılı basında, edebiyat dergilerinde, Türk yazarları arasında ve üniversite çevrelerinde ilginin, Malraux'nun düşünür boyutu, sanat ve kültür adamlığından çok eylem adamlığı, siyasal angajmanları ve romanları üzerinde odaklaştığını öğreniyoruz. Özmen, varoluş problematiğini tüm boyutlarıyla Sartre ve Camus'den önce gündeme taşıyan Malraux'nun, bu iki büyük yazara oranla Türk entelijentsiyası ve yazarları üzerinde etkisinin sınırlı kaldığını; romanları dışında sanat yazılarının gerekli ilgiyi görmediğini ve büyük oranda imajının "biyografik" anekdotlar ve övgülü klişeler içinde sıkışıp kaldığını belirtmektedir.

Yunnan Üniversitesi'nden Xu FENG Malraux'nun düşünsel evrenine eğiliyor. Malraux'nun metafizik düşünceleri, Hristiyanlığı reddeden batılıların modern dünyada bu inancın yerine geçecek yeni bir hümanizma arayışını ortaya koyar. Malraux'nun romanlarında insanın yazgısına karşı gelmesinde somutlaşan bu düşünceler, yalnızca geleneksel Batı Hristiyanlığıyla değil aynı zamanda geleneksel Çin felsefesiyle de çelişki içindedir. Çin felsefesine göre insan içinde bulunduğu durumu değiştirmek için bir eylemde bulunmalı, fakat yazgısıyla savaşmamalıdır. Zira Çinli filozoflar yazgının kaçınılmaz olduğuna inanır. Bu noktada sağduyulu bir insanın Ming'i tanıması, her şeye kadir olan Tao'nun her zaman her yerde var olduğunu kavraması ve günlük yaşantısında gerçekleştirdiği eylemleri bu yaklaşımla bağdaştırması gerekir. İnsan, toplumsal yaşam koşulları altında eylemde bulunmak zorundadır; ama bu eylemleri ilahi güçle çelişmemeli, aksine onunla bütünleşmelidir. Bu bağlamda, Çinli filozofların ilahiyatla ilgili düşünceleri, günümüz insanın karşı karşıya bulunduğu metafizik sorunlara çözüm bulma çabalarına yol gösterebilir.

Engin BEZCİ'nin *Malraux'nun Altenburg'un Ceviz Ağaçları adlı romanının elyazmaları, ilk versiyonlara ait fragmanlar ve hazırlık notlarındaki Enver Paşa ve Türkiye* başlıklı makalesi, Bezci'nin Malraux arşivlerinin bulunduğu Jacques Doucet Kütüphane'sinde yer alan 3000 sayfalık belgeden oluşan altı dosya üstünde yaptığı titiz bir çalışmanın ürünü. Bezci bu kaynaklardan hareketle bir taraftan, Malraux'nun neden Enver Paşa ve Türk tarihiyle ilgilenmiş olabileceği konusunu değerlendirirken, diğer

taraftan Malraux evreninin temel unsurlarını, felsefesini, roman kişilerini ve "romandaki tarih" olgusunu tartışıyor.

***

Metinlerarasılık – Göstergelerarasılık Dosyası'nda dört yazı bulunuyor. İlk yazı profesör Louis HÉBERT'in. *Dönüşümlerin Bir Tiplemesi.* Québec Üniversitesi'nden Louis Hébert metinlerarasılığın bilinen biçimleri arasında yer alan *uyarlama* olgusunu bir dönüştürüm ya da dönüştürümün olası biçimlerinden birisi olan *yer değiştirme* başlığı altında tanımlıyor. Göstergebilimci kimliğine uygun olarak, Hébert metin olduğu kadar metin dışı uygulamaları da göz önünde bulundurarak Gérard Genette'in *Palimpsestes*'teki sınıflandırma eğilimine koşut bir sınıflandırma öneriyor. Böylelikle metinlerarası yöntemler karşısında kendi konumunu açıklıkla belirliyor.

Jean-Louis CORNILLE'in metninin başlığı, *Metinselliğin Sonrası.* Metinlerarasılık ve yöntemleri konusunda yaptığı değişik çalışmalarıyla tanınan Cape Town Üniversitesi öğretim üyesi Cornille, geleneksel metin tanımlamalarının karşısında konumlanan metinlerarasılık kavramının metni daha devingenleştirdiği düşüncesinden yola çıkarak, okurun bu yaklaşımdaki payını, bir başka deyişle metin üretildikten sonra okuma etkinliğine katılımını, Franc Schuerewegen'in *Introduction à la Méthode Postextuelle* adlı çalışmasında önerdiği *post-textualité* -metinselliğin-sonrası- kavramı üzerinden irdelemekte, metnin eleştirel okumadan önce var olamayacağı, her metnin eleştirel bir okuma öncesinde ancak yeniden üretilebileceği savını işliyor.

Kubilay AKTULUM, metinlerarasılığın müzik dışındaki alanlarda kullanımını *müziklerarasılık* başlığı altında ele alıyor. Yazınsal yapıtlarda müziksel olanın payını sorgulamak yerine, şarkı sözlerinde yazınsalın izlerini süren araştırmacı, şarkı sözlerinde yazın dışında sanatın değişik biçimlerinin izlerinin bulunduğunu söylüyor. Aktulum ayrıca müziklerarasılık başlığı altında yapılacak çalışmalarda kullanılmak üzere, bir derleme mantığıyla söz yazarlarının, başta yazın olmak üzere, değişik sanatsal biçimlere yaptıkları göndermelerin bir listesini çıkararak bir bütünce -corpus- oluşturuyor.

***

Çeşitli İncelemeler Dosyası'nda da her sayıda olduğu gibi Türk ve yabancı meslektaşlarımızın yazılarını bulacaksınız. Yıllarını Paris'te Institut National des Langues et Civilisations Orientales'e adamış değerli araştırmacı ve yazın insanı Timur MUHIDINE, Atatürk döneminde Türkiye'ye gelen kadın gazeteciler üzerine ilginç bir araştırma yapmış. Bu dönemde ülkemize gelenlerin amacı daha farklı. 1921-1936 yılları arasında Anadolu'ya gelen kadın yazar ve gazeteciler önceki yüzyılların klasik modası oryantalizm anlayışından tümüyle uzak olup, ulusal bir devrim sonucu kurulan yeni

ve yüzü modern Batıya dönük, radikal reformların yapıldığı Atatürk Türkiye'sine ilgi duyarlar. Dönemin ileri gelen aydınlarıyla – Hamdullah Suphi ve Rüşen Eşref- görüş alışverişi yaparak Türkiye'den edindikleri izlenimleri Fransız okurlarıyla paylaşırlar.

Aristote Üniversitesi'nden değerli dostum Prof. Dr. Georges FRÉRIS Çin asıllı Shan Sa'nın 2006 yılında yayımlanan *Alexandre et Alestria* adlı romanı üzerine *Shan Sa Doğu – Batı Arasında Bir Aracı* başlıklı bir inceleme yapmış. Büyük İskender'in Alestria'ya olan aşkını anlatan bu romanın asal özelliği Shan Sa'nın özel durum ve konumunda: Shan Sa iki dil –Çince, Fransızca-, iki kültür –Doğu, Batı-, iki tür –şiir, düzyazı-, iki cinsiyet –kadın, erkek- ve iki kavram –yaşam, ölüm- dolayında şiirsel bir anlatım ve ustalıkla Büyük İskender'in aşkını romanlaştırmış.

California State Üniversitesi'nden Fanny DAUBIGNY'nin yazısı iki odaklı: Proustvari kayıtsızlık – indifférе(a)nces- ve Fransız toplumunda varolan kayıtsızlık – sıkıntı. Proust'un *L'indifférant* adlı kitabı -1896- ile Freud'un *Le malaise dans la culture* -1929- kitabı arasındaki benzerlik ve farklılıkları inceleyen Daubigny, her iki kitaptan hareketle XX. Yüzyıl batı toplumlarında bir hastalık biçiminde varolan huzursuzluk kavramına yönelik bir sorgulama girişiminde bulunuyor.

Craïova Üniversitesinden sevgili dostum Prof. Dr. Lelia TROCAN *résilience* kavramına odaklanan incelemesinde kendi geçmişindeki sürgün deneyiminden hareketle komünist rejimin sonuçlarının bireyler üzerindeki etkisini ele alıyor. Yazmış olduğu üç romanda *-L'Art de survivre, Les Années de Plomb, Résilience-* okurlarıyla paylaşmış olduğu bu acı deneyimlerinden politik çıkarımlara ulaşmayı hedefleyen Trocan aynı zamanda XX. Yüzyılın son dönemine damgasını vurmuş toplumsal olgulara da değiniyor. Bu bağlamda komünist düşüncenin teorik altyapısı ile pratikteki uygulamalarını karşılaştıran araştırmacı, çelişkili bir sonuca ulaşıyor.

Trocan *Ayrıntı sanatı ya da Hipergerçekçilik* başlıklı ikinci yazısında ise hipergerçekçilik kavramını, ayrıntı sanatı bağlamında ele alıyor. Trocan ayrıntılara verilen önemin gerçeklik algısı üzerindeki etkisini hem yazarın hem de okurun bakış açısından inceliyor.

Frankofoni ailesinin Novi Sad Üniversitesi'ndeki üyesi, Kanada edebiyatı uzmanı sevgili Ljiljana MATIC Québec edebiyatının önemli isimlerinden Gaëtan Brulotte'un bir romanı *–L'Emprise-* üzerine ilginç bir inceleme yapmış.

Sevgili dostum, Hacettepe Üniversitesi eski öğretim üyesi Michel Balivet ise alabora olma korkusunu mizahi açıdan ele alıyor. Antik çağdan Osmanlı dönemine kadar, alabora olma korkusu insanlığın ortak korkularından biridir. Bu korku özellikle Akdeniz kıyısında yasayan halkların hafızasını derinden etkilemiştir. Bu çerçevede,

Ulysse ya da Enée gibi efsanevi kahramanların deniz maceraları grekoromen edebiyatın oluşmasında büyük bir rol oyna mistir. Bu korkunun etkisi Eski Ahit'te sözü edilen, balina tarafından yutulan Yunus'un hikâyesinden, İncil'de geçen, on beş gün boyunca Girit denizinin ortasında mahsur kalan Aziz Paul'ün hikâyesine kadar uzanır. Balivet yapmış olduğu hem dervişleri hem de batılı şairleri incelediği karıştırmalı çalışmada bu korkunun mizahi izlerini sürüyor

Durmaksızın değişen mevsimler, insan-doğa-evren ilişkisi, yaşam sevincinin yanı sıra ölüm, yalnızlık, yitik aşklar, burukluk ve mutsuzluklar, çocukluğun kaybolmuş cennetine dönüşler, mevsimlerle ilgili türlü metaforlar Cahit Sıtkı şiirinin bel kemiğidir. Bu çerçeve içerisinde Aynur KOÇAK sonbahar renkleriyle Cahit Sıtkı şiirini okuyor.

Genç ve yetenekli araştırmacı Türkan YEŞİLYURT'un yazısı Hilmi Yavuz şiiri üzerine: *Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde İlkyaz, Yaz, Sonyaz ve Karyazı.* Hilmi Yavuz'da mevsim yalnızca mevsim demek değildir. Dört mevsim, belki de bir insanın yaşam yolculuğudur: Çocukluk, gençlik, olgunluk ve yaşlılık. Ne var ki söz edilen hayat, herhangi birinin hayatı değildir. Bir şairin hayatıdır. O halde, yalnızca yaşam yolculuğundan söz edilemez. Çünkü bir şairin şiir yolculuğu hayat yolculuğunun önüne geçer. Şiir yolculuğu başka bir yolculuktur. Hilmi Yavuz'un şiirlerinde dört mevsim yalnızca ilkbahar, yaz, sonbahar ve kışı imlemez. Yavuz, mevsimlere şiir geleneğiyle metinlerarası ilişki kurarak başka, özgün ve yeni anlamalar yükler. Şeyh Galip'ten Nef'î'ye, Ahmet Haşim'den Ahmet Hamdi Tanpınar'a,Yunus Emre'den Bayburtlu Zihni'ye, Federico Garcia Lorca'dan Odisseus Elitis'e Divan ve halk şiiri bağlamında geleneği yeniden üretir. Bu bakımdan şairde ilkbahar: şair adayı, şiir, kadın, mevsim; yaz: şiir, şair, kadın, bolluk, ayrılık, mazideki aşk, söz, geçmiş güzel günler, hüzün, tin, güz, mevsim; sonbahar: Divan Şiiri, Tevfik Fikret özelinde Servet-i Fünûn dönemi, **hü**zün, yakınma, ney, geçmiş, dil, bitkinlik, yaşlılık, ölüm, mevsim; kış: yalnızlık, yabancılaşma, sarı, güneş, yaşlılık, güz, mevsim vb. anlamlarına gelir.

Hâle SEVAL'in yazısının başlığı *Tarihin İçinden Geçen İki Kadın: Belkıs Halim (Vassaf) ve Mary Wollstonecraft.* Mary Wollstonecraft XVIII. Yüzyıl İngiltere'sinde kız çocuklarının da erkek çocuklar gibi eğitim ve çalışma hakkının olmasını istemiş ve bunun için feminist hareket içinde olmuş bir kadın yazar. Belkıs Halim de Rumeli'den yola çıkmış bir imparatorluğun kapanışına, Cumhuriyet'in doğuşuna tanık olmuş ve sonradan da uzak kıtanın yolcusu olup Smith, Columbia ve Harvard Graduate School of Education'da okumuş bir kadın yazar. Belkıs Halim yüzyıl öncesinden Mary Wollstonecraft'ın yaptığı gibi zor olanı seçmiş ve başarmıştır. Dönemini aşmış, öngörülü, modern düşünceli bir kadındır. Her ikisi de yaşamlarını eğitime adamış, çalışmalarını okul, çocuk ve gençlik üzerinden şekillendirmişlerdir.

Arzu ETENSEL İLDEM ülkemizde pek fazla tanınmayan Cezayirli yazar Boualem Sansal'in *Harraga* romanını inceliyor. Boualem Sansal *Harraga*'da, Güney Akdeniz ülkelerinden Kuzey Akdeniz kıyılarına her geçen gün daha çok sayıda gelen kaçak göçmenlerin sorununu ele alıyor. Arapça bir sözcük olan *Harraga*, "yol yakan" anlamında. Her ne pahasına olursa olsun Avrupa'ya gitmeye çalışan *Harraga*'lar arkalarında bıraktıkları her şeyi yakarak ölümü göze alırlar. 2013 yılında *Grand prix de la francophonie* ödülünü alan Boualem Sansal, *Harraga* adlı romanında Lamia ve Chérifa'nın yaşadığı sorunları ele alarak günümüz Cezayir'inin sosyopolitik durumunu ve gençleri kaçak göçmen olmaya iten nedenleri irdeliyor. Kardeşi kaçak göçmen olan Lamia ve kasabasından kaçan Chérifa toplumun onlara dayattığı değerleri ve kuralları yadsıyarak bir anlamda harraga olmuşlardır. Lamia'nın uçsuz bucaksız evi tüm sömürgeci geçmişi içinde barındıran bir mikrokosmoz; Cezayir kentiyse korkutucu ve tehdit edici bir makrokosmoz olarak sunuluyor.

Hande SEBER'in titiz ve ayrıntılı incelemesi Rönesans aşk şiirinde öpücük –*baiser*- motifi üzerine. Lirik şiirin alt türü olan ve *Baiser* olarak adlandırılan öpücüğü konu alan şiirlerin kökeni klasik Yunan ve Latin edebiyatına dek uzanır. Ortaçağ şairlerinin –*troubador*- şiirlerinde de göze çarpan öpücük motifi Rönesans şairlerince de kullanılmıştır. Neoplatoncu düşünce bağlamında sevgililerin ruhlarını birleştirerek yüce duygulara ulaşmaları gibi sembolik ve mistik anlamlar içeren, bir mecaz unsuru olarak beliren öpücük motifi, aynı zamanda aşkın karmaşık yapısını ve kişide uyandırdığı coşkulu duyguları anlatan İtalyan şiirinde de kullanılmıştır. İlahi ve dünyevi anlamlar yüklenen bu motif Fransız şiirinde de Pléiade şairlerince ele alınmıştır. Rönesans İngiliz edebiyatında da Sir Philip Sidney'nin *Astrophil and Stella* adlı sonelerinde de bu geleneğin tüm özelliklerini yansıtır şekilde öpücük motifine yer verilmiştir.

***

Bu sayının hazırlanmasında da canla başla çalışan sevgili dostlarım Damla ŞIKEL, Pierre BASTIN ve Bilkent Üniversitesi Çeviri Bölümü'nden Şirin YENER'e kalpten teşekkür ederim.

Tuğrul İNAL
Ocak 2014, Ankara

EN PUBLIANT LE VINGT-SIXIÈME NUMÉRO

Nous avions publié le premier *Dossier Baudelaire* en 1994. Le premier texte des trois dossiers que comporte ce numéro est le vingt et unième *Dossier Baudelaire.*

Dans ce dossier, constitué de six articles, Tuğrul İNAL, à partir des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, continue à étudier les principes fondamentaux de la philosophie baudelairienne selon la méthode empathique qu'il a lui-même élaborée. İnal avait publié le premier manifeste de la méthode empathique dans le 18ème numéro de **Frankofoni.** İnal publie le second manifeste dans le présent numéro. Cette méthode, qui peut s'appliquer à la poésie, à la nouvelle et aux pièces à acteur unique, se base sur une élucidation de la narration et de la symbolique dans une perspective intertextuelle et vise à une réécriture du texte selon une approche oscillant entre le récit et l'essai. Il s'agit dès lors de mettre à jour un texte paradigme parallèle au texte source. La réalité vers laquelle le premier texte tend à se transformer, dans le texte paradigme, en une surréalité et se trouve ainsi recréée, par les procédés du théâtre et de l'exposé, à la façon d'un mythe ou d'un récit. Dans ce texte second, Dieu, le Diable, la femme deviennent de véritables protagonistes et le narrateur-critique, discutant des oppositions comme la laideur-la beauté, le bien-le mal, la vie-la mort, le salut-la rédemption, le paradis et l'enfer, occupe, en quelque sorte, la position de metteur en scène. Le texte paradigme, qui possède une esthétique rhétorique, est un exemple de création commune entre réalité et fiction, fantaisie et mythe.

Emin ÖZCAN, quant à lui, étudie les ressemblances entre les caractéristiques *du* «sujet poétique» que nous trouvons dans les poèmes de Baudelaire *Bénédiction* et *Correspondances* et le philosophe solitaire de Rousseau dans les *Rêveries du Promeneur Solitaire.* Le sujet de Baudelaire, comme celui de Rousseau, évolue dans une redéfinition permanente de lui-même et, de ce fait, est l'objet de perpétuelles mutations. Ce qui réunit ces deux sujets, c'est leur désir de dévoiler ce qui reste latent, caché dans l'univers et la joie presque divine qu'ils ressentent quand l'existence leur apparaît dans toute sa transparence.

Le dossier d'un des amis les plus fidèles et les plus précieux de Baudelaire en Turquie, Nedim KULA, s'intitule : *L'Existence dominante de la saison automnale dans la sensibilité poétique de Baudelaire et de Yahya Kemal.* Caractérisé par un temps pluvieux et peu ensoleillé, l'automne, est une explosion de couleurs et de parfum. La saison constitue le thème de prédilection des poètes comme Baudelaire et Yahya Kemal. Annonçant à la fois le déclin de la vie et le dépérissement de la force artistique, elle forme la source du spleen baudelairien. Le désastre dans la nature résonne comme un

cri de désespoir dans l'âme du poète. Quant à Yahya Kemal, bien qu'il éprouve l'idée de la mort et l'accablement du temps qui passe, il accepte la réalité sans révolte. En un hédoniste sublimant le plaisir, il s'adonne à la contemplation de la nature dans une circulation des sons et des sens. Ce qui rapproche les deux poètes, c'est la sonorité musicale et la sobriété de l'expression.

Dans son texte *Une source fort probable de Bénédiction et de Recueillement,* Claude-Alain CHEVALLIER, ancien professeur à l'Université de Hacettepe, examine l'influence de Georges Sand sur Baudelaire. Comme tout écrivain, Baudelaire a eu des prédécesseurs auxquels il a emprunté, parfois sans en avoir pleine conscience. C'est ainsi qu'il doit à George Sand (1804-1876), sa devancière en écriture, l'idée de personnifier la «douleur», de la présenter comme un véritable don de Dieu et de lui accorder une valeur rédemptrice. Dans son texte, Claude-Alain Chevallier illustre, à l'aide d'exemples, la manière dont Baudelaire, comme Georges Sand, s'est approprié la douleur, un concept qui, chez l'écrivain des *Fleurs du Mal,* évolue entre les deux extrêmes.

Dans son texte, *Yahya Kemal, Baudelaire et le Voyage de la Poésie,* Pınar AKA mène une réflexion sur la façon dont l'influence de Baudelaire joue un rôle dans la construction de la poésie de Yahya Kemal. Elle essaie de comprendre pourquoi et en quoi Baudelaire se distingue parmi les nombreux poètes ayant influencés Yahya Kemal. On peut constater que la langue française et le symbolisme et la sonorité de certains mots qui se regroupent autour du thème du voyage ont une importance majeure dans cette influence. Plus particulièrement, la relation poétique que Yahya Kemal noue avec Baudelaire se concrétise autour de l'image de la mère. Le poète trouve des liens sonores entre le mot 'mère' et les mots avec lesquels il veut le mettre en relation, non pas en turc, mais en français. Les mots dont il s'agit sont 'la mer', 'la mort', 'l'amour', 'amer' et 'la mémoire'. Tandis que le mot 'mémoire' intègre directement le mot 'mère', les mots 'mer', 'mort', 'amour', 'amer', évoquent le mot 'mère' grâce à une analogie sonore. Ainsi, la relation intertextuelle que Yahya Kemal noue avec la poésie de Baudelaire devient également une relation interlinguale.

Le titre de l'article de Yavuz KIZILÇİM est *Symbolisation et Représentation de la Montagne dans la Poésie Baudelairienne.* Dans ce travail, à partir du Spleen de Paris et des Fleurs du Mal, Yavuz KIZILÇİM tente de présenter l'univers de la montagne sous les lumières des éléments qui établissent l'axe principal de la poétique baudelairienne comme la liberté, la transcendance, la pureté, l'inaccessible, l'ascension humaine, et la mort. Dans le contexte de la psychologie linguistique, l'auteur analyse la relation profonde de signes de transcendance particulièrement dans les poèmes *Élévation* et *Épilogue,* et interroge leurs influences dans la langue de poésie. Selon KIZILÇİM, dans

la langue de la poésie, le symbole de la montagne remplit de nombreuses fonctions. Elle est simultanément l'espace de réunion du ciel et de la terre, la maison des dieux et le terme de l'ascension humaine. La montagne exprime également les notions de stabilité et de pureté.

***

C'est en 2012 que nous avions publié le premier dossier du *Dossier* Malraux. Nous publions à présent le deuxième *Dossier Malraux,* dont nous devons le premier article à Kemal ÖZMEN. Cet article tente d'élucider, en se basant sur les publications parues de 1950 à 2005, la problématique de la réception d'André Malraux en Turquie à partir de la presse écrite, des revues littéraires, du domaine de la littérature turque, des milieux universitaires et du monde de l'édition. Se référant tout d'abord aux archives des deux quotidiens, *Cumhuriyet* et *Milliyet*, qui laissent entrevoir, à travers plus de six cent cinquante références, un accueil plus ou moins élogieux, il examine ensuite la réception réservée à Malraux dans les revues littéraires où sont publiés les dossiers, les textes informatifs et les traductions qui tournent généralement autour de la vie privée et des préoccupations existentialistes et politiques de l'écrivain. Il étudie également le domaine de la littérature turque qui se montre plus critique face à l'œuvre et à la pensée de l'écrivain français, mais plus distancée à l'égard des écrits de ce dernier sur l'art. Özmen attire notre attention sur le fait que, même si Malraux a exploité des thèmes existentialistes bien avant Sartre et Camus, son influence sur la littérature turque a été beaucoup plus limitée que celle de ceux deux auteurs. Özmen écrit également qu'en Turquie, les écrits de Malraux sur l'art n'ont rencontré qu'un intérêt insuffisant. Özmen précise que, dans une large mesure, l'image de Malraux s'est résumée à quelques clichés et anecdotes "biographiques".

Xu FENG, de l'Université Chinoise du Yunnan, se penche sur l'univers mental et philosophique de Malraux. Les réflexions métaphysiques de Malraux reflètent les recherches de certains Occidentaux qui, rejetant le christianisme, tentent de le remplacer par un nouvel humanisme. Cette tentative, exposée par Malraux dans ses romans, s'oppose non seulement à la tradition chrétienne occidentale, mais aussi à la philosophie traditionnelle chinoise. Elle repose sur l'opposition de l'homme au destin. Ce qui est contraire à la philosophie chinoise, selon laquelle l'homme agit, mais ne conteste pas le destin. En effet, pour les philosophes chinois, le destin est invincible et devant l'impossible, tout ce qu'un homme sage peut faire, c'est de connaître le *Ming*, comprendre le Tao omniprésent et tout puissant et chercher à les incarner dans les activités humaines. Dans la société humaine, l'homme doit évidemment agir, mais il agit pour s'accorder avec le Ciel, non pour s'y opposer. En ce sens, la conception de l'accord de l'homme avec le Ciel de la philosophie chinoise pourrait offrir des inspirations et des

références utiles aux hommes contemporains dans leur recherche de la juste solution du problème de l'homme.

Dans son article, *Enver Pacha et la Turquie dans les manuscrits dactylographiés et notes préparatoires des Noyers de l'Altenburg,* Engin BEZCİ présente les résultats d'une recherche effectuée à Paris dans le fonds d'archives Malraux de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Bezci a examiné six dossiers repris sous le titre *Lutte avec l'ange* et riches d'environ 3000 folios (rédactions manuscrites, dactylographies, placards, épreuves, notes de lectures, coupures de presse, notes préparatoires etc.). Cette étude propose une réflexion critique sur «l'épisode oriental» des *Noyers de l'Altenburg.* A partir de ces documents, Bezci discute des raisons ayant poussé Malraux à s'intéresser à l'histoire de la Turquie. Ce faisant, il discute aussi des concepts fondamentaux de la philosophie de Malraux ainsi que de son approche des personnages et de l' «histoire dans le roman».

***

Dans le dossier *Intertextualité – Sémiotique comparative*, nous proposons quatre textes.

Nous devons le premier, *Intertextualité et narration : une typologie des tanspositions et diapositions à la plume* de Louis HÉBERT, de l'Université du Québec. Selon Herbert, le texte envisage l'adaptation comme une des formes possibles de l'intertextualité (au sens large). L'adaptation apparaît comme une des formes de ce qu'on peut appeler la transposition, et la transposition, comme une des formes de la transformation. En linguiste aguerri, Hébert prête une attention égale au texte et à ce qui entoure le texte et propose une classification parallèle à celle de Gérard Genette dans *Palimpsestes.* Dans un texte aussi riche que passionnant, Hébert nous expose son point de vue de linguiste expérimenté.

L'article de Jean-Louis CORNILLE, de l'Université du Cap en Afrique du Sud, s'intitule *De la notion d'intertextualité à la critique post-textuelle.* Cornille est connu pour ses nombreux travaux dans le domaine de l'intertextualité. Cornille précise que c'est surtout l'impact du lecteur qui a sans doute modifié le plus profondément la conception qu'on peut avoir des œuvres littéraires. Dans son article, il étudie plus particulièrement les nouvelles pratiques de lectures qui se sont ainsi manifestées et qui ont souvent été perçues comme rebelles ou intuitives. Cornille nous propose une analyse brillante basée sur l'ouvrage de Franc Schuerewegen, *Introduction à la méthode post-textuelle.*

Dans son texte, *Musique et Intertextualité III : Les traces de la littérature dans les paroles des chansons,* Kubilay AKTULUM, de l'Université de Hacettepe, se

penche sur la notion la notion d'intermusicalité. L'intertextualité ou ce que l'on appelle l'intermusicalité est l'une des particularités esthétiques des œuvres musicales dites classiques, modernes ou postmodernes; cet aspect intermusical frappe également dans les diverses pratiques de la musique populaire. Plutôt que d'interroger la part de musicalité dans les œuvres littéraires, Aktulum poursuit la trace de ces dernières dans le domaine de la musique. Animé par un enthousiasme pour l'exhaustivité peu commun, Aktulum nous propose un corpus de citations et de références concernant les textes littéraires présentes dans les autres domaines artistiques.

***

Dans le *Dossiers des Etudes diverses,* vous trouverez – et c'est désormais une tradition – des articles de nos confrères étrangers et turcs.

Timour MUHIDINE, homme de lettres et chercheur qui a consacré de nombreuses années à l'étude de littérature turque à L'Institut National des Langues Orientales, nous présente ici les résultats d'une recherche intéressante sur les femmes voyageurs qui se sont rendues en Turquie à l'époque d'Atatürk. Contrairement à leurs prédécesseurs femmes ou hommes, ces voyageuses qui se rendent en Anatolie entre 1921-1936 ne sont plus attirées par les charmes d'un orientalisme désormais suranné. C'est principalement le désir de voir en personne les réformes réalisées par Atatürk pour construire un état moderne qui guident leurs pas. Ainsi, ce sont la Révolution nationale, les réformes radicales, l'émancipation de la femme que l'on vient chercher en Anatolie, à Ankara...L'étude de Timour Muhidine rend compte également des entretiens entre ces femmes et certaines figures prédominantes de l'intelligentsia turque comme Hamdullah Suphi et Rüşen Eşref.

Nous devons le deuxième texte de ce dossier, intitulé *Shan Sa, un passeur de cultures entre l'Orient et l'Occident* à la belle plume de notre ami de l'Université Aristote, le professeur Geogres FRÉRIS. Dans son article, Féris examine le roman, *Alexandre et Alestria* (2006) de l'écrivain française d'origine chinoise, Shan Sa. Shan Sa écrit en chinois et en français. Cette appartenance à deux mondes culturels distincts fait d'elle une interlocutrice privilégiée dans le dialogue entre Orient et Occident. Cette identité partagée au niveau de l'écriture lui permet d'être une vraie médiatrice entre la vision orientale sur l'Occident et la conception occidentale sur l'Orient, thème qu'elle exprime surtout sur plusieurs niveaux, en décrivant un personnage historique grec, devenu légendaire, Alexandre le Grand et sa passion pour Alestria (alias de Roxane). Jouant sur l'envie du roi des Macédoniens de donner un sens à sa vie, Shan Sa joue et juxtapose plusieurs éléments, devenant ainsi une médiatrice entre deux genres littéraires (poésie et prose), entre deux langues (le chinois et le français), entre deux cultures

(monde occidental et oriental), entre deux sexes (homme et femme) et entre deux conceptions (la vie et la mort).

Le texte de Fanny DAUBIGNY de l'Université d'Etat de Californie se focalise sur deux points : les *indifférences proustiennes* et l'ennui qui accable la société française. Analysant les ressemblances entre *L'indifférent* de Proust (1896) et *Le Malaise dans la Civilisation* de Freud (1929), Daubigny nous propose de nous interroger sur le concept d'inaptitude au bonheur qui semble ronger la société occidentale du XXème siècle.

Dans son article sur la *résilience,* notre chère amie de l'Université de Craïova, Lelia TROCAN examine, à partir de sa propre expérience de la déportation, les conséquences de l'application du régime communiste sur les individus. Se basant sur l'étude des romans qu'elle a elle-même écrits, *L'Art de survivre, Les Années de Plomb, Résilience,* Trocan fait la radiographie du totalitarisme et du goulag roumains mais aussi envisage la capacité du moi traumatisé de se remettre de ses souffrances, ce qu'on appelle la *résilience.* Son analyse, où elle compare le contenu idéologique du communisme et ses applications sur le terrain, mène à des résultats contrastés.

Dans son deuxième écrit intitulé *l'Art du détail ou l'hyperréalisme,* Trocan étudie l'hyperréalisme à la lumière du détail dans l'art. Trocan examine, du point de vue du lecteur mais aussi de celui de l'écrivain, l'influence de l'importance accordée aux détails dans la perception vraisemblable du réel.

Sous le titre *La Manière de penser l'autre de Gaëtan Brulotte dans son roman «l'Emprise»*, Ljiljana MATIC, de l'Université de Novi Sad, spécialiste de la littérature canadienne, présente une étude intéressante du livre *l'Emprise* de Gaëtan Brulotte, l'une des figures majeures de la littérature québécoise.

Dans son article, notre cher ami Michel BALIVET, ancien membre du corps académique de l'Université de Hacettepe, nous propose, avec humour, une analyse de la peur du naufrage au cours des siècles. Depuis l'antiquité jusqu'à la période ottomane, la peur du naufrage est universelle. Elle est particulièrement bien ancrée dans la mémoire maritime des peuples méditerranéens. Le monde gréco-latin a construit son patrimoine littéraire et épique sur les errances maritimes et les naufrages de ses héros fondateurs Ulysse ou Enée. Le monde sémitique de la Bible, quant à lui, fait de même depuis Jonas avalé par la baleine, jusqu'à Paul de Tarse ballotté quinze jours durant dans la mer de Crète. Ce petit article comparatiste tente de démontrer que, dans des circonstances dangereuses comme une tempête maritime, le poète occidental et le derviche oriental, bien que de culture et de religion différentes, conjurent leur peur par l'humour, facteur de rapprochement entre les cultures.

Les changements de saison, et les métaphores qui s'y rapportent et qui expriment des thèmes comme la joie de vivre, la mort, les amours perdues, la solitude, la fuite, les déceptions de la vie et la nostalgie de l'enfance sont les clés de voûte de la poésie de la poésie de Cahit Sıtkı Tarancı. Dans ce cadre, Aynur KOÇAK nous présente une lecture des poèmes de Cahit Sıtkı baignée des couleurs de l'automne.

La jeune et talentueuse chercheuse Türkan YEŞİLYURT propose un texte intéressant sur la poésie de Hilmi Yavuz : *Les Quatre Saisons chez Hilmi Yavuz.* Chez Hilmi Yavuz, les saisons ne sont pas seulement des saisons. Quatre saisons, c'est environ le temps pour une vie humaine d'accomplir son périple sur la terre. Enfance, Jeunesse, Maturité, Vieillesse. Ici, pourtant, la vie dont il est question n'est pas ordinaire. C'est la vie d'un poète. Nous ne pouvons dès lors nous contenter de parler seulement de l'aspect factuel de l'existence. La vie poétique du poète prime sur son existence d'homme. Le voyage vers la poésie est un autre voyage. Dans la poésie de Hilmi Yavuz, les quatre saisons ne représentent pas seulement le printemps, l'été, l'automne et l'hiver. Yavuz, en créant une relation intertextuelle avec la tradition poétique, confère aux saisons des significations autres, singulières et nouvelles.Depuis Şeyh Galip jusqu'à Nef'î, d'Ahmet Haşim à Ahmet Hamdi Tanpınar, de Yunus Emre à Bayburtlu Zihni, de Federico Garcia Lorca à Odisseus Elitis, de la littérature du Divan à la littérature populaire, il s'approprie la poésie occidentale et orientale.

Le texte de Hâle SEVAL a pour titre *Deux femmes qui ont fait l'histoire : Belkıs Halim (Vassaf) et Mary Wollstonecraft.* Au 18ème siècle, Mary Wollstonecraft criait "ce que j'exige de la société, c'est un droit, non une aide ou une aumône" et réclamait pour les filles des droits égaux à ceux des garçons concernant l'éducation et le travail. S'échappant des tours gothiques et brumeuses la plume à la main, Wollstonecraft promut un féminisme engagé. Belkıs Halim, après avoir quitté les Balkans, passa sa jeunesse et sa vie d'écolière dans le pays qu'on appelait alors sa patrie, assista à la mort d'un empire et à la naissance d'une république, puis partit de l'autre côté de l'atlantique pour étudier dans les universités de Smith, Columbia et à la Harvard Graduate School of Education. Elle ouvrit une voie nouvelle en étant la première femme étudiant dans cette institution. Belkıs Halim qui déclarait : "bien que je ne me sois jamais déclarée comme féministe, j'ai toujours été portée à agir de cette façon", choisit, comme Mary Wollstonecraft deux siècles auparavant, un chemin difficile et rencontra le succès. Belkıs Halim poursuivit, grâce aux bourses qu'elle obtint, ses études jusqu'à la fin. Agissant de la sorte, elle devance véritablement son époque mais le fait, non pas comme une féministe consciente de sa lutte pour le droit égal à l'éducation, mais comme une jeune femme attachée à ses traditions qui regarde vers l'avenir. A l'image de Wollstonecraft, Belkıs Halim organise ses travaux autour de l'école, de l'éducation des enfants et de la jeunesse.

Arzu ETENSEL İLDEM nous propose une analyse du roman *Harraga* de Boualem Sansal, un écrivain algérien qui ne jouit malheureusement pas d'une reconnaissance suffisante dans notre pays. Les émigrés clandestins arrivent de plus en plus nombreux sur les côtes espagnoles ou l'île de Lampedusa. Le vocable Harraga signifie "brûleur de route" en arabe. Les Harragas laissent tout derrière eux et risquent leur vie pour pouvoir atteindre l'Europe. Boualem Sansal qui a reçu le *Grand prix de la Francophonie* en 2013 a écrit l'histoire de la jeunesse algérienne qui est acculée à l'immigration clandestine. Dans son roman intitulé *Harraga, à* travers les problèmes de deux jeunes algériennes, Lamia et Chérifa, Boualem expose la situation sociopolitique de l'Algérie contemporaine et les raisons qui poussent les jeunes à quitter le pays coûte que coûte. Lamia dont le frère est parti, et Chérifa qui a fui son douar sont devenues harragas par rapport aux valeurs et aux règles de la société où elles essayent de continuer à vivre. La grande maison où habite Lamia est un microcosme qui abrite tout le passé colonial. Quant à la ville d'Alger, elle est un macrocosme inquiétant et menaçant.

Le travail minutieux et documenté de Hande SEBER concerne le motif du *baiser* dans la poésie amoureuse de la Renaissance. L'origine des poèmes ayant pour thème le baiser, appelés aussi *Baisers,* remonte à la poésie classique grecque et à la littérature latine. Il s'agit d'un sous-genre de la poésie lyrique. Le motif du baiser, très présent dans la poésie courtoise du Moyen-Age, fut également utilisé par les poètes de la Renaissance. Dans la philosophie néo-platonicienne, le motif du baiser symbolise l'union spirituelle des âmes consécutive à la fusion des corps dans le but d'atteindre des sentiments plus élevés. Il fut abondamment utilisé par la poésie italienne, pour illustrer, entre autres, la nature complexe des amours humaines et la joie qu'elles éveillent en l'homme. Ce motif, chargé d'un sens non seulement spirituel mais également "mondain" fut aussi exploité par les poètes de la Pléiade. Dans la littérature anglaise de la Renaissance, un groupe dc sonnets que nous trouvons à la fin d'*Astrophil and Stella* de Sir Philip Sidney, reflète toutes les caractéristiques du genre. Le poète a recours à ce symbole non seulement pour décrire l'amour passionné porté à Stella mais aussi la quête d'authenticité d'Astrophil. Les sujets du poème, la nature labile de l'amour, les contradictions entre les sentiments divins et humains, les hésitations de l'amant et la tristesse qu'il éprouve à la fin semblent se condenser dans la symbolique du baiser.

J'exprime mes remerciements les plus vifs à tous mes collaborateurs et plus particulièrement à mes amis Damla ŞIKEL, Pierre BASTIN et Şirin YENER du Département de Traduction de l'Université de Bilkent pour leur précieuse contribution à la préparation de ce numéro

Tuğrul İNAL
Janvier 2014, Ankara

BİR OKUMA ÖNERİSİ OLARAK EMPATİ YÖNTEMİ (II)

Prof. Dr. Tuğrul İNAL*

Geride bıraktığımız yüzyılın ikinci yarısından başlayarak ve ivmesi artarak uygulandığı biçimiyle yazınsal metinler farklı bakış açıları ve ayrık yöntemlerle çözümlenip değerlendiriliyor. Bu, okur ve eleştirmenin yazınsal metinleri nasıl ve hangi yöntemle algılayıp çözümleyeceğini bir sorun düzeyine getirmiş olduğu anlamına gelir. Bu bağlamda farklı bakış açıları ve yerleşik yöntemler arasında bir bakıma **öznellik** ve **kurgu** içeren empatik yaklaşım ise algı ve beğeniyle ilintili çözümlemenin ve izlenecek yöntemin tamı tamına nasıl olacağı sorunsalını ortaya koyar. Bu sorunsalı ilk kez **Frankofoni**'de *Bir Okuma Önerisi Olarak Empati Yöntemi*** başlığı ile ele almıştım. Bir sorunsal olarak bu okuma önerisini ikinci kez biraz daha doğrudan ve kestirme yolla şu doğrultuda açarak tanımlayabilirim diye düşünüyorum.

Okur-eleştirmen, nesnellik, gerçeklik, "akademik" bilimsellik ile kurgu ve **imgelem**le de bezenmiş öznellik arasında yerini belirlemek durumundadır. Öyle ya; yazarlara sıklıkla sorulan "Nasıl yazıyorsunuz?" sorusuna koşut olarak okur-eleştirmen de kendisine "Nasıl okumalıyım, nasıl çözümlemeliyim?" sorusunu sormalıdır. Peki bu sorunun yanıtı nasıl bulunacak? Nesnellik, gerçeklik, uç noktası bilimsellik içeren farklı yöntemlerle, metinlerarası bağlamda imgelem ve kurguya dayalı, yer yer öznellik gerektiren empati yöntemi arasında, okur-eleştirmenin konumu ne olmalıdır? Empati yöntemini uygulamaya sokacaksa imgelem ve kurguyu ön sıraya çıkaran okur-eleştirmen, çözümlenecek metni öznellik boyutunda elbette kendince yeniden yeniden algılayacaktır. Bu da özgün yani ilk metne koşut **ikinci bir yaratı metin**-*paradigma*- olacaktır. Bu paradigma metinde okur-eleştirmen nesnellik ve gerçekliğin egemen yerleşik sınırlarını ve kalıplarını aşarak metne öznel yeni yeni boyutlar katacaktır. Bu durumda ilk metnin vaaz ettiği gerçeklik de üst gerçeklik biçimine dönüşecek ve gerçek yeniden yaratılmış olacaktır.

Gerçeği parçalara ayırıp yenileyerek, yeni bir gerçek'lik yaratma edimine sevgili Orhan Veli bir yazısında çok güzel, çok anlamlı bir açıklık getirmişti: *Sanatçı ister ressam olsun ister şair, gerçeği ya da geçekliği kendi algı sürecinde bir potada değişime uğratarak yeni bir gerçek yaratır.* Bu değişimsel olguyu üst gerçeklik ya da

* Ufuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi
tinal@hacettepe.edu.tr

** Ortak kitap no. 18. Ankara 2006, ss.3-13 ve ss. 15-26.

yeni-yaratılan gerçek olarak tanımlayabiliriz. Bu, bir simyacı gibi maddeyi imbikten geçirerek yapılan bir damıtma edimidir. Nesnel gerçeğin üzerinde yapılan bir edim. Bu, yazınsal metnin yeni bir boyutta başka bir biçim, renk ve estetik algıyla ortaya çıkarılıp bir tür **görselleştirilmesi**, dahası **tek kişilik bir oyun** gibi sahneye konmasıdır. İlk okuma önerisinde de tanımladığım gibi bu, şair ile okur arasında kurulmak istenen ve olması gereken **göreli, öznel ve aşkın teatral bir kurgu-biçim**dir. Bu, sevgili Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak*'ın önsözünde yazdığı gibi gerçekliğin görülenden çok **sezilen yönü**yle ele alınmasının gereği ve sonucudur. Bu, ilk metin ile paradigma metin arasında kurulan **renkli, dinamik, aşkın** bir ilişki ve aşamadır. Bu, nesnel olanın aşılması gereği ve gerçeği anlamındadır. Paradigma metin bir deyiş ve sezgi biçimi olarak ilk metnin bir **izdüşümü** durumunda olmalıdır. Bu, kurgu ve imgelem dolayında sözcüklerle **özgürce kurulan yeni bir teatral metindir.** Gerek kurgu, gerekse imgelem, sözcükleri ve **metnin bütününü mayalayan, derinlikli, yaratıcı ve estetik öğelerdir**.

***

Empati yönteminin birincil amacı da çekicilik kavramından uzak, kuru bilgilerle okuru baş başa bırakmak ve "akademik" bilgi aktarıcılığı yapmak olmayıp, salt anımsatıcı ve bilgilendirici klişelerden olabildiğince uzaklaşarak *retorika* yoluyla daha çok da estetik ve yaratıcılık kavramlarıyla bütünleşmektir. Yazara ve metne dair bilgiler aktarılırken, bunlar **teatral bir yaklaşım ve sunum**la, bir *mitos* ya da öykü tadında anlamlı bir güzellik ve yorumlamayla verilmelidir. **Dramatizasyon yüklü**, kurguya dayalı paradigma metnin tüm öğeleri, insana dair her şey ve tüm diyalektik olgular, **tanrı-şeytan, cennet-cehennem, ölüm-yaşam, iyilik-kötülük, kişiler, eylemler, zamanlar, mekânlar, mevsimler, insan yazgısı ve tragedyası**na dair daha birçok şeyin betimlemesi *-ekphraseis-* bu retorikanın içindedir. Bir retorika estetiği olan paradigma metin, **gerçek ile kurmaca, fantazya ile mitos**un ortak bir uygulayım örneğidir. Bu uygulayım, belli ölçüde de eleştirmenin özerkliği, dolayısıyla da zihinsel ve estetik imgelem özgürlüğüdür. Baudelaire'in çok sevdiği, dahası tapındığı ve hayal gücüyle ürettiği metinler empati yöntemiyle mayalanarak eleştirmeni taklit-*imitatio*- yoluyla benzerini yapmaya, başka bir deyişle taklidi **teatral bir sunumla gerçek olandan ayırmamaya** yöneltir. Şiirsel öykülerin herhangi birinin benzerliği ya da gerçekliği açısından demek oluyor ki, her iki metin arasında estetik açıdan bir ayrımlamadan söz edilemez. Her iki metin de retorikanın ayrılmaz estetik öğeleri olup, kurgu ve imgelem gücü terimlerinin çeşitli yorumları üzerine kuruludur. Her ikisi de *a priori* olarak beyinsel birikimin, bilincin ve retorikanın ürünüdür. Her iki metin de özdeşleşmiş, biçimlenmiş, yontulmuş, yorumcu ve estetik ifade biçimi anlamında *imitatio* ve kurmaca kavramlarıyla bağıntılı olarak üretilmiştir. Şiir estetiği ortamında bu kavram ve öğeler içselleştirilmiş, güzellik anlayışı gereğiyle iç içe girmiş ve dramatik bir derinlik metne egemen kılınmıştır.

Ne ki, metnin kurgusunun yalın olmasına karşın dramatizasyonun uç noktaları karmaşık ve derindedir. Keder, sevinç, ironi, iyilik, kötülük, iyimserlik ve kötümserlik, olağanüstü ve şaşırtıcı boyutlarda düzensiz değişkenliklere açık olup, hepsi de *antagonist* bir yapıdadır. Dramatizasyon yüklü her bir öğe süreklilik içerisinde değişime ve belirsizliğe açıktır. Böylesi bir değişkenlik ve devinimde *antagonist* yapı tiz bir biçimde ortaya çıkar. Şaşkınlık ve hayranlık içerisinde zikzaklar çizerek varlığını sürdürür. Yazınsal yapı *allegro-vivace* tonunda çalınan bir senfonik şiire, yer yer durgun, yer yer trajik bir lirizme dönüşür. Metin çoğu zaman *patetik* bir biçimde sonlanır. Ani ve sık değişimler, bir metinden ötekisine ya da aynı metinde genel akışı ve dramatizasyonun yükünü hiç azaltmaz, kesintiye uğratmaz. Bu bağlamda dramatizasyonla şiirsel bütünlük ve patetik yapı her iki metinde de ön sıradadır. Her iki metinde de dramatizasyonun tırmandırılması gibi retorikadaki renk değişimleri, kader ve kedere dair gerginlikler, sorunsallar, en üst düzeydedir. Baudelaire'in tragedyalarındaki gerginliği bu denli üst düzeyde tutabilmesinin nedeni, her trajediyi ustaca sahnelemesinin yanı sıra şiirin türlü katmanlarını usta bir kompozitör olarak dengeleyip yönetmesi ile ilintilidir. Öyle olunca da bir tragedyadan ötekisine bağlar kurulur ve sınırsız alanlar açılır. Gerçekten de Baudelaire dramatizasyondaki ustalığını kullanarak dramatik karmaşayı belirleyip besleyen tüm düşünsel ve şiirsel ayrıntılar üzerinden geçerek şiirsel kurgu ve dil arasında estetik ve patetik mükemmel bir ilişki kurmuştur. Varlığa ve evrene dair tüm sorunsallar ayrıntılarıyla ve ilginç metaforlarla her metinde kusursuz bir biçimde ortaya çıkar. Okur-eleştirmen de metni yeniden yeniden okurken paradigma metinde bu içselliğin ve oluşumun ortak yapımcısı olur.

***

Bir okuma biçimi olarak gerek şiir ve öyküye gerekse tek kişilik oyunlara uygulanabilir olduğunu düşündüğüm ve birer paradigma metin olarak yaptığım çözümlemeler ilk metne dayalı olarak gerilimli bir dramatizasyon ve süreklilik üzerine yapılandırılmıştır. Söz konusu metinler Türk yazınında ve bir dizi biçiminde Orhan Veli, Hâle Seval, Cevat Şakir, Ziya Osman Saba, Dervişe Güneyyeli Kutlu, Fransız yazınında da Baudelaire ve Rimbaud'nun metinleri üzerine konumlandırılmıştır. Konuyu biraz daha açımlamak için neden bu yazarlar ve metinler diye sormalıyım. Bu metinlerde dramatik yapı diyalektik bir düzlemde **yaşam-ölüm, varlık ve yokluk** sorunsalı üzerine tam da oturuyor da ondan. Tüm bu dizeli ve düzyazı metinler insana dair ne varsa her şeye vurgu yapıyorlar da ondan. Dahası tüm bu metinlerde ortaklaşa romanesk bir yan da var üstelik. Romanesk metinlerde çokça karşımıza çıkan anlatıcı-öznenin- Baudelaire metinlerinde de olduğunu söylemek bir abartı sayılmamalı. Dahası bu metinlerde gizli ama ortak bir anlatıcı, dramatik yapının her yanında var olup, belirleyici konumundadır. Bu anlamda ister şiir ister öykü olsun, dramatizasyon yüklü bu metinler, bir tiyatro metnine şaşırtacak kertede yakındır.

Abartmadan bu paradigma metinlerin her birinin tiyatro metnine yakın olduğunu gönül rahatlığıyla söyleyebilirim. Şiirsel monologlar, dramatik yapıyla mayalı iç konuşmalar, antik Yunan tragedyalarındaki koroları anıştıran ve ara ara ortaya çıkan anlatımlar, gerçeklik kavramına ilişkin düzenli, düzensiz, kurgulu, abartılı göndermeler ve varoluşla ilintili kavramlar teatral yapıyı öne çıkarırlar. Ayrıca antik çağdan beri modern toplumlar öncesinde şiirin tiyatro ile birlikteliği ve iç içe sahnelendiği düşünülürse, bu yöntemin temel özelliklerinden biri olan **şiir-öykü-tiyatro** birlikteliği daha iyi algılanabilir. Sadece, *Paris Sıkıntısı*'nda değil *Kötülük* Çiçekleri'nde de, Baudelaire'in tiyatronun olanaklarından olabildiğince yararlandığı yadsınamaz bir gerçek. Düşlerin, güzelliklerin, aşkların ve aşk kırgınlıklarının yaşandığı, ölümsüz güçlerin her zaman ve her yerde var olduğu bu güzel ve *sefil* Paris şehrinde şiir dünyasının duyumsadığı türlü tutkuları muhteşem bir dille öyküleyip oyunlaştıran anlatıcı, yalnızlığa ve çıkmaz sokağa itilmiş olan bireyin toplumsal yapıyla olan çatışmasını ve türlü çekişmelerini sahneye koyucu olarak kaleydoskopun merceğine odaklar. Ancak dramatik bir ağ ile örülü tüm bu metinlerin temelinde anlatıcı-öznenin bakış açısı yatar. Aşkların yaşandığı bu *–sefil başkent*'te güzellikler, çirkinlikler, *yabancı*'lar, *-l'*étranger-, *mutsuz yaşlı kadın*'lar *–le désespoir de la vielle-*, *günah çıkaran sanatçı*'lar *–le confiteor de l'artiste-*, *kalabalıklar –les foules-*, *dul kadınlar –les veuves-*, *yaşlı şarlatan*'lar *-le vieux saltimbanque-*, *yoksul*'lar *-le joujou du pauvre-*, *periler –les dons des fées-*, *yalnızlık*'lar *–la solitude-*, *türlü tasarı*'lar *–les projets-*, *Dorothée* gibi güzeller *–la belle Dorothée-*, *kumarbaz*'lar *–le joeurs genereux-*, sarhoşlar *–enivres-vous-*, *metresler –portraits de maitresses-*, *gariban köpekler –les bonnes chines-*, *cehennemlik kadınlar –femmes damnées-*, *Hâbil ile Kaabil –Habel et Canim-*, *kedi*'ler *–le chat-*, *körler –les aveugles-*, *şen ölü*'ler *–le mort joyeux-*, *öldürülmüş kadın*'lar *–une martyre-*, *şarap –l'âme du vin-*, *şeytan –les litanies de satan-*, cennet, cehennem, adamlar, insancıklar, evrene dair her olgu ve herkes bu kaleydoskopun merceğinde sahneye odaklanan oyunculardır. Adlandırdıklarımın-adlandırmadıklarımın tümü birer *protagonist –prima donna-* olup kurguyu oluşturan dramatizasyonun oyuncularıdırlar. Hepsinin bir başka ortak yanı da geçici mutluluklarla kalıcı tragedyalarda buluşmalarıdır. Dahası hepsi de birlikte oynanan komedyanın ve tragedyanın oyuncularıdır. Tüm bu teatral özellikler, bu şiir ve öykülerin usta bir dramaturg elinde oyunlaştırılması için yeterlidir. Öyle olunca da okur-eleştirmen de metnin oluşum aşamalarından başlayarak yaratı süreçlerini mercek altına alarak çözümleme işine koyulur. Metinleri oluşturan düşünsel yapıları gerçekçi, *ikastik* ve düşsel fantazyaları irdeleyerek gerçeğin yeniden yapımından çok yeni bir görüntüsünü dikkatle ve duyarlıkla formüle eder. Bunları yaparken paradigma metni oluşturan yaratıcı-yazar izlenecek yolu belirler. Böylelikle metinlerarası üretilen paradigma denemeler *dramatik bir okuma* ortak başlığıyla bir dizi biçiminde birbirini izler. Özellikle benim çok sevdiğim deneme türü, paradigma metinlerin oluşumuna biçimsel, dahası öyküsel ve teatral bir tat verir. Bu metinlerde

sanatçının içsel evrenindeki sanatsal yaşantısının çerçevesi ortaya çıkarılır ve sahneye taşınır. Bunun gerçekleştirilebilmesi için de önemli bir katman olan **kurgusal mizansen** tasarlanır. Metne uyarlanan tiyatro sahnesi sanatçı evreninin bir benzeri-*analojisi*- olur. Okur-eleştirmen bu aşamada artık bir tiyatro sanatçısı, ipleri elinde tutan, her şeyi çekip çeviren özgür bir uygulayıcı ve sahneye koyucu durumundadır. Paradigma metinde sanatçı rolünü oynayacaktır. Çok dikkatli olunması gereken bu yaratı ediminde her şey ve geçmiş ile şimdiki zaman iç içe girer. Bu kaynaşıklık çoğu zaman düşselliklerle dolu sınırsız, süresiz, kimi zaman ışıksız, renksiz ve belirsiz bir uzama taşınır. Düşler, özlemler, tragedyalar, tasarılar, olağanüstü incelen kırılgan duyumsamalar, eşduyumlar –*correspondances*-, acılar, hazlar, hayata ve gerçeklik kavramına ilişkin sahnelerin tasarlanmasında estetik imgeler halinde ortaya çıkarlar. Nedir bu imgeler? Bunlar şiirin düşlediği gerçeklerdir. İmgeler gerçeğin ta kendisidir. Şiirin gerçeği ya da gerçekliğidir. İmgelerin bize ilettiği ve duyurduğu her şey, yanılsamalar, doyumsuzluklar ve düşler sahneye egemen olur, yeni bir gerçeklik kazanırlar. Mutlulukların çoğu zaman da mutsuzlukların sahnelendiği bu tragedyalarda evvel zamanlar şimdiki zamanda kozmosun ta kendisi, her zaman ve her uzamda var olan şeytan ya da melek "kadın" eşliğinde ya bulgulanır ya da çoğu zaman acısıyla yaşanır. *Varolmanın dayanılmaz hafifliği* kışkırtıcı biçimde ve seçkin bir zevk yumuşaklığında ortaya çıkar. Kurgu ve gerçeğin kaynaştığı paradigma metinde her şey tanıtlayıcı ve yargılayıcı bir tragedyaya dönüşür.

Paradigma metinlerde cehenneme inişten yeryüzü cennetine ve gökyüzüne çıkışa dair her şey, kozmosun altında ve üstünde gerçekleştirilen yolculuklar, yaşanılan kentler, onulmazlıkların aynası şatolar, türlü insan manzaraları, kimi zaman kurgu yoluyla kimi zaman tam da tersine gerçeklik öğeleriyle sahneye taşınır. Şaşırtıcı bir birliktelik. Sıralayıcı olmayan, alışılmamış bir birliktelik; kurmaca ve gerçeğin birlikteliği. Özgül ağırlıkları farklı, karşıtlıklarla örülü bu iki öğe, kurmaca ve gerçek'lik, nasıl dengelenip aynı potada mayalanıyor? Gökselden yersele kurmaca çok yönlü perspektiflere nasıl ışık tutuyor?

Bu soruların doğrudan ve pratik yanıtlarını bu iki öğenin harmanlandığı iki metinde kaynaşık olarak bulduğumuza göre, yapma bir öğe olan kurgu ile gerçek'lik, demek oluyor ki anlamlı ve figüratif bir güzellikte birlikte olabiliyor. Empati yönteminin omurgasını oluşturan bu birliktelik okur-eleştirmenin metni, yazarın bakış açısı, algısı ve beğenisiyle alımlayıp yeniden yeniden çözümlemesine yardımcı oluyor. Bu yöntemle üretilen paradigma metinler, doğrusu, kurgu nasıl işler sorusunun pratik, somut ve çözümleyici bir yanıtıdır. Bu, metinlerarası bağlamda öz ve biçimin ayrıntılarıyla birlikte karılıp figüratif ve yeni bir biçim olarak okura sunulmasıdır. Somut bir örnek: *Köpek ile Parfüm* Şişesi'nde –*Le chien et le flacon*- izlendiği gibi Baudelaire'in teatral bir havada sahneye koyucu olarak soyluluk ve kabalığı karşılaştırması dikkat gerektiren kurgusal ayrıntılarda gizlidir.

Kurgu işte tam da bu ayrıntılarda devreye girer. Bilinç, dil ve anlatım arasındaki gerçekliği kimi zaman abartıya dayalı, kimi zaman da karikatürle bezeli masalsı bir öyküye dönüştürür. Kurmacanın da kurmacası diyebileceğimiz bu yöntemle okur-eleştirmen yazarın içsel dünyasındaki gerçeği yeni bir anlatımla teatral alana taşır. İçselleştirdiği bilgileri kullanıma taşıyarak sanki yazarın kendisiymiş gibi kurmaca ortamında ve tek kişilik bir oyun tadında metni yeniden kurgular. Kurgulanan metin masalsı bir operadır artık. Bu durumda metnin derinliğine inmiş olan okur-eleştirmen çözümleme edimine girişirken hayal gücü süreçlerini dikkatli ve duyarlı bir dil yardımıyla kullanır. Metaforlardan, çağışımlardan ve örtük anlatımlardan yararlanıp metni yeniden harekete geçirerek bir başka fotoğrafını sahneye taşır. Bu, farklı anlatım kayıtlarını yeniden yeniden çeşitlemek gibi bir şeydir. Bu, her şeyden önce dilin özenle kullanımına ve metnin özüne ve sözüne sahip olunmasına bağlı yaratı bir fotoğraf ve retorika becerisidir. İmgelemin ön sırada tutulduğu bu masalsı operada *imitatio* işine derinliğine koyulan okur-eleştirmen yazarın izinde nesnel olanı kimi zaman görmezlikten gelir, kimi zaman da değişikliğe uğratır. *Kötülük* Çiçekleri'nin – *Les fleurs du mal*- ikinci basımının *Sonsöz*'ündeki –*Epilogue*- tasarıda *yetkin bir kimyacı ve kutsal bir ruh gibi (...) sen bana kendi çamurunu verdin, ben onu altına dönüştürdüm. – Comme un parfait chimiste et une* âme *sainte (...) tu m'a donné ta boue et j'en ai fait de l'or.*- diyen Baudelaire'in ışıklarını ve çizgilerini üç boyuttan izler.

***

Sonuç olarak ortaya gizemli, uyarıcı, etkileyici bir fotoğraf ortaya çıkar. Bu, empati yöntemiyle üretilen **estetik** ve **teatral bir yorum-figür**dür. Alımlama ve yorumlama yoluyla yapılan ışıklı, renkli ve derinlikli bir fotoğraf. Metali çekiçle dövüp çekerek istenilen figürü ortaya çıkaran bir fotoğraf. Paradigma metinde üretilen şey yazarın içsel dünyasının teatral bir fotoğrafından başka bir şey değildir. Yazarın bilgilerini kullanarak yazarın kendisiymiş gibi bir kurgu ortamında yeniden üretilen bir fotoğraf.

***

Sahne hazır, her şey hazır, herkes hazır. Artık *Baudelaire İçin Dramatik Bir Okuma* adlı oyun başlayabilir.

Tuğrul İNAL

Ocak 2014, Ankara

L'APPROCHE EMPATHIQUE COMME METHODE DE LECTURE (II)*

Tuğrul İNAL**

A partir de la deuxième partie du siècle passé, et selon un processus qui n'a fait que s'accélérer, les textes littéraires et leurs formes ont été examinés et évalués suivant des méthodes diverses dont la variété n'a eu d'égale que l'originalité. Cette évolution a entraîné une multitude de questionnements concernant la manière avec laquelle il convient que le lecteur et les critiques abordent les textes. Dans ce contexte, l'approche empathique, qui se distingue des autres points de vue et des méthodes éprouvées en ce qu'elle met en avant une part de **subjectivité** et de **fiction,** pose clairement la question de la meilleure méthode à suivre ainsi que celle d'une réception prenant en compte l'appréciation personnelle. J'avais examiné cette problématique pour la première fois dans *L'Approche empathique comme Méthode de Lecture*, qui fut publié dans *Frankofoni no.18*. Avec ce deuxième texte, je me propose, dans un style plus direct et plus concis, de compléter mes vues sur la problématique soulevée par cette méthode.

Généralement, le critique-lecteur est sommé de se positionner au sein d'un pôle subjectif oscillant entre, d'une part objectivité, réalisme, scientificité "académique" et d'autre part fiction et **imagination**. Effectivement, à la question traditionnelle adressée à l'écrivain "Comment écrivez-vous?" répond presqu'invariablement en écho l'interrogation du critique-lecteur "Comment dois-je lire, comment dois-je comprendre?" Fort bien, mais par quel moyen apporter une réponse satisfaisante quant à ce dernier point? En d'autres termes, quelle doit être la position du critique-lecteur dans l'approche empathique qui, parmi d'autres méthodes comme l'objectivité, le réalisme, la scientificité rigoureuse, fait également appel, dans le cadre de l'intertextualité, à la fiction et à l'imagination et comporte aussi un part de subjectivité?

En effet, le critique-lecteur désireux d'appliquer la méthode empathique, où prévaut l'imagination et la fiction, ne manquera pas de réinterpréter le texte cible à la lumière de sa subjectivité. Dès lors, parallèlement au texte original et "premier" apparaîtra en filigrane un **texte second créé**, que nous appellerons *texte paradigme.* A ce texte paradigme, le critique-lecteur, dépassant les limites et les formes établies imposées par l'objectivité et le réalisme, ajoutera de nouvelles dimensions subjectives.

---

* Frankofoni no : 18, 2006.

** Professeur à l'Université Ufuk, Faculté des Sciences et des Lettres.
tinal@hacettepe.edu.tr

Ainsi, la réalité, que le texte original annonçait et promettait, se transformera en une surréalité et le réel se verra réécrit.

Dans un texte remarquable d'esthétique et de pertinence, Orhan Veli nous livre une explication de ce processus de dissolution des éléments du réel et de création d'une nouvelle réalité : *L'artiste, qu'il soit peintre ou poète, faisant passer le réel au crible de sa subjectivité, change ce dernier et créé une nouvelle réalité.* Nous pourrions définir ce nouvel état issu du changement comme une surréalité ou une réalité recréée. Evoquons ici la figure de l'alchimiste qui, faisant passer la matière par sa cornue, en recueille le distillat. C'est un procédé de transmutation appliqué au réel. Ceci équivaut à une sorte de **transfiguration** du texte littéraire appréhendé dans une autre dimension grâce à une esthétique qui lui confère une forme autre, d'autres couleurs. Plus encore, ce processus s'apparente à une **mise en scène à un personnage** du texte. Ainsi que je l'avais déjà exprimé dans ma première proposition de lecture, cette démarche est une recréation fictionnelle théâtrale empreinte de relativité et de subjectivité qui vise à accéder à une réalité supérieure, celle qui s'établit autour du texte entre l'écrivain et le lecteur. C'est, comme l'écrit Oktay Rifat dans la préface de *Perçemli Sokak*, le résultat de la nécessité d'appréhender le réel non à partir de ce que l'on peut immédiatement en percevoir mais bien à partir de ce que l'on peut en pressentir, d'une intuition. C'est également une étape vers une connaissance plus approfondie qui passe par l'établissement d'une relation **colorée, dynamique, supérieure** entre le texte original et le texte paradigme. En tant que forme narrative et intuitive, le texte paradigme se doit d'être une **projection** du texte source.

Le texte paradigme de l'approche empathique est également un **texte théâtral librement composé** dans le creuset de l'imagination et de la fiction, tant il est vrai que la fiction et l'imagination sont les **éléments esthétiques créatifs** conférant à la totalité du texte et des mots leur **profondeur** et leur permettant de **s'élaborer.**

***

Le but premier de l'approche empathique n'est pas de laisser le lecteur isolé face à un savoir froid, dénué d'attrait et de simplement transférer des connaissances "académiques", mais bien, en s'éloignant autant que possible des clichés informatifs, de faire fusionner celui-ci avec le texte dans une démarche rhétorique mettant en avant la créativité esthétique. Quand on donne des informations sur l'auteur et le texte, il faut le faire suivant **une présentation et une approche théâtrale**, à la manière d'un **conte** ou d'un mythe et y ajouter les éléments d'une élucidation esthétique. Tous ces éléments dramatiques du texte paradigme prenant leur essors de la fiction, tout ce qui concerne l'humain, les oppositions dialectiques, la description des couples et des déterminants tels que **Dieu et le Diable, le paradis et l'enfer, la vie et la mort, le bien et le mal, les personnes, les actions, les temporalités, les lieux, les saisons, le**

destin humain et la tragédie sont englobés dans cette rhétorique, l'*ekphraseis-*. Le texte paradigme constitue un exemple d'application créative commune entre **réalité et fiction, fantaisie et mythe.** Dans une certaine mesure, cette application reconnaît l'autonomie du critique et, par conséquent, de l'imagination au niveau psychique et esthétique. Passés par le crible de l'approche empathique, les textes que Baudelaire a aimés, qu'il a véritablement vénérés et qu'il a écrits dans le feu de l'inspiration, poussent le critique dans la voie de l'imitation, en d'autres termes, ils l'incitent à mettre en scène **une présentation théâtrale qui ne se distingue pas de la réalité.** Cela signifie que, du point de vue de la ressemblance ou du réalisme, on ne peut séparer les deux récits poétiques dont l'esthétique se confond. Les deux textes contiennent des éléments rhétoriques indissociables, la force de la fiction et de l'imagination étant fondée sur des interprétations multivoques. Les deux récits sont *a priori* des produits de nos acquis cognitifs au sens large, de notre conscience et de notre rhétorique. Semblables dans leur essence, les deux textes sont mis en forme et ciselés avec un souci esthétique et interprétatif inspiré à la fois par l'*imitatio* et la fiction. Pénétrés par l'esthétique poétique, ces concepts et ces éléments s'intériorisent, se fondent et une profondeur dramatique nouvelle envahit le récit.

Même si la trame du texte peut sembler simple, les pierres angulaires de la narration sont complexes et s'enfoncent loin dans le socle fictionnel. La peine, la joie, l'ironie, la bonté, le mal, l'optimisme et le pessimisme sont, à un point extraordinairement étonnant, ouverts aux changements les plus divers, animés par une dialectique *antagoniste.* Chacun des éléments chargés de sens dramatique est, dans une continuité saisissante, ouvert à l'incertitude et à la transmutation. Dans un contexte aussi labile, l'œuvre prend un caractère *bipolaire.* Elle poursuit son existence en traçant des zigzags. Le texte se transforme alors en une symphonie jouée dans un style *allegro-vivace*, tantôt calme et mélancolique, tantôt d'un lyrisme sobre et tragique. Le plus souvent, il prend fin sur une note *pathétique.* Les changements brusques et incessants ne ralentissent aucunement la progression dramatique, qu'il s'agisse du même texte ou des passages d'un des deux textes à l'autre. Dans ce contexte, la fusion de la dramatisation et du lyrisme poétique ainsi que le caractère pathétique sont mis à l'avant plan. Dans les deux récits, la tension dramatique qui va croissant, les changements de ton de la rhétorique, les interrogations anxieuses sur la douleur et le destin, les problématiques diverses sont au paroxysme. La capacité qu'à Baudelaire de maintenir la tension dramatique à un tel degré d'incandescence dans ses "tragédies" s'explique probablement non seulement par son talent de metteur en scène, mais également par le génie musical avec lequel il organise, comme un maître compositeur, les différentes strates de ses poèmes. De ce fait, à l'image des différentes parties d'une symphonie se faisant écho les unes aux autres, ses textes se répondent et ouvrent la porte à une interprétation infinie. Véritablement, Baudelaire, faisant

appel à sa maîtrise théâtrale et utilisant tous les détails poétiques et oniriques qui nourrissent et organisent le chaos dramatique, réussit à créer une relation esthétique et pathétique parfaite entre la langue et la trame de ses poèmes. Chacun des textes aborde toutes les problématiques relatives à l'existence et à l'univers dans tous les détails et propose des métaphores surprenantes de perfection formelle. En relisant encore et encore le texte original, le critique-lecteur l'intériorise et, au sein du texte paradigme, se fait le co-créateur de l'œuvre en devenir.

***

Les textes que j'ai écrits dans le cadre de l'approche empathique en tant que textes paradigmes et qui, je le pensais, pouvaient s'appliquer soit à de la poésie et des récits en prose, soit à des monologues, ont été construits parallèlement au texte original dans le souci d'une continuité et du maintien de la tension dramatique. En ce qui concerne la littérature turque, j'ai successivement abordé Orhan Veli, Hâle Seval, Cevat Şakir, Ziya Osman Saba et Dervişe Güneyyeli Kutlu. Pour la littérature française, j'ai essentiellement appliqué ma méthode aux œuvres de Baudelaire et de Rimbaud. Afin de rendre le sujet plus compréhensible, peut-être me faut-il ici expliquer pourquoi ces auteurs et pourquoi ces textes?

Ces textes ont tous un point commun, celui de s'appuyer sur une trame dramatique dialectique s'articulant autour de la problématique de **la vie** et **la mort**, de **l'existence** et **du néant**. En prose ou en vers, tous ces textes mettent en relief les impondérables de la condition humaine. De plus, tous ces textes ont un côté romanesque. Il ne serait en effet pas exagéré de prétendre que nous trouvons, dans les textes de Baudelaire, la figure du narrateur-sujet du roman classique. En outre, le narrateur caché que nous retrouvons transversalement dans toutes les œuvres est présent à chaque étape du récit et figure en position d'organisateur. En ce sens, qu'ils soient poétiques ou qu'ils appartiennent au genre de la nouvelle, ces textes chargés de dramatisation sont extraordinairement proches des créations théâtrales. Sans forcer le trait, j'affirme en toute conscience que les textes paradigmes, eux aussi, sont apparentés au théâtre. Les monologues poétiques, les soliloques intérieurs empruntés au drame, les descriptions qui jaillissent ça et là, faisant penser aux chœurs des tragédies grecques, les références outrancières et les concepts renvoyant à l'existence, tout pointe vers l'œuvre théâtrale. De plus, si l'on considère que, depuis la période antique jusqu'à l'aube de la modernité, le théâtre et la poésie ont entretenu un commerce constant et ont été mis en scène ensemble, on appréhendera plus aisément l'une des particularités essentielles de notre méthode, le triptyque **poésie-récit-théâtre.** Le fait que Baudelaire ait, non seulement dans *Le Spleen de Paris,* mais également dans *Les Fleurs du Mal,* utilisé les techniques théâtrales est une vérité incontestable. Le narrateur, qui, dans une langue parfaite, raconte et met en scène les passions de la poésie dans cette

ville de Paris théâtre des forces obscures et immortelles et où se trament des rêves, des beautés, des amours et des déceptions, fait converger vers le foyer de sa vision kaléidoscopique toutes les combats de l'homme qu'une société pharisienne rejette dans la solitude et les impasses du sens. Cependant, au centre de tous ces textes empreints de drame gît le regard du narrateur-sujet. Dans cette *pauvre capitale* où se vivent des amours, les beautés, les laideurs, les étrangers *-l'étranger-*, les vieilles femmes malheureuses *–le désespoir de la vieille-*, les artistes repentis *–le confiteor de l'artiste-*, *–les foules-*, *–les veuves-*, les vieux charlatans *-le vieux saltimbanque-*, les pauvres *-le joujou du pauvre-*, les fées *–les dons des fées-*,*–la solitude-*,*–les projets-*,*–la belle Dorothée-*, *–les joueurs généreux-*, les ivrognes *–enivrez-vous-*, les maîtresses *–portraits de maîtresses-*, les chiens abandonnés*–les bonnes chiennes-*,*–les femmes damnées-*, *Abel et Caïn-*, les chats *–le chat-*, *–les aveugles-*, *–le mort joyeux-*, les femmes assassinées *–une martyre-*, *–l'âme du vin-*,*–les litanies de Satan-*, le paradis, l'enfer, les hommes, les petites gens, tous les êtres et les choses de l'univers sont autant d'acteurs sur la scène éclatée du kaléidoscope. Ceux que nous citerons, et aussi ceux que nous ne citerons pas, tous sont des *protagonistes*-des *prime donne*-de la dramatisation constituée par la fiction. Un autre de leurs points communs est, après avoir vécu des bonheurs fugaces, de se retrouver au sein de tragédies appelées à durer. Plus particulièrement, tous sont les acteurs d'une comédie et d'une tragédie jouée simultanément. Pour que le drame commence, il suffit que, conduits par la main d'un metteur en scène expérimenté, toutes ces particularités théâtrales, ce poème et ces récits s'orchestrent. Puisqu'il en est ainsi, le critique lecteur n'a plus qu'à proposer une interprétation en examinant les divers processus créatifs depuis les premières étapes de la conception. Considérant les strates imaginaires et les fantaisies réalistes, *icastiques* et oniriques qui forment le texte, il formule, avec sensibilité, une nouvelle version, plus neuve que la simple répétition de l'original. Dans ce processus, c'est véritablement l'écrivain-créateur qui définit la voie à suivre. Ainsi, les essais *paradigmes* produits dans un cadre intertextuel sous le titre commun de *lecture dramatique* se succèdent au sein d'un ensemble cohérent. Plus particulièrement, le style de l'essai, que j'apprécie entre tous, confère une texture théâtrale et narrative au texte paradigme en gestation. Dans ces textes, nous voyons l'univers intérieur de l'artiste se projeter sur la scène. Le critique-lecteur met dès lors sur pied une **mise en scène fictive**, qui est l'une des strates importantes du récit. L'acte de théâtre ainsi mis en scène à partir du texte se pose en miroir, en *analogie*, du monde intérieur de l'artiste. A cette étape, le critique-lecteur occupe la position de l'acteur, du metteur en scène et du réalisateur tenant dans ses mains les rênes de la fiction et décidant de tout. Au cours de cette phase créative, à laquelle il faut accorder toute son attention, tout s'interpénètre et se confond, les choses, le passé et le présent. Cet état de fusion nous transporte alors dans une dimension infinie, atemporelle, dans un univers le plus souvent peuplé des chimères de notre fantaisie, mais parfois aussi privé de lumière,

atone et indéterminé. Alors, les rêves, les nostalgies, les tragédies, les projets, les sensations fugitives et évanescentes, les *correspondances,* les peines et les joies apparaissent à nos yeux comme des symboles et des archétypes esthétiques. Quels sont-ils? Ils sont les réalités du rêve du poème. Les symboles sont la réalité même, la vérité du poème, son essence. Tout ce qu'ils nous annoncent, leur message, les illusions, les appétits inassouvis et les fantasmes se rendent dès lors maître de la scène et acquièrent une existence nouvelle. Dans ces tragédies où des joies, mais le plus souvent des peines, occupent le devant de la scène, dans la confusion du présent et des époques révolues, c'est le cosmos lui-même qui se vit, la douleur de l'existence née du combat éternel entre le diable et la femme 'ange". *L'Insoutenable Légèreté de l'Etre* se révèle à nous, sous des atours provocants et dans la douceur d'un goût exquis. Là où s'abolissent fiction et réalité, tout se transforme en une tragédie, les faits et les personnages étant à la fois exposés et jugés.

Au sein des textes paradigmes, la totalité des événements afférents à la descente aux enfers et à la montée aux cieux, les voyages réalisés dans les mondes souterrains et dans les profondeurs infinies du Cosmos, les villes populeuses, les châteaux miroir de nos défaites incurables et les types humains les plus variés sont portés à la scène, tantôt par le moyen de la fiction, tantôt, à l'inverse, par l'utilisation d'éléments réalistes. Il s'agit d'une union étonnante, inhabituelle...qui ne reconnaît la prévalence d'aucun des deux termes de sa somme. L'union consommée de la réalité et de la fiction. Ces deux termes, dissemblables par leurs poids propres et que tout oppose, la fiction et la réalité, comment peuvent-ils trouver un équilibre et s'élaborer ensemble dans le même *flacon*? Comment la fiction peut-elle éclairer les larges perspectives des mondes terrestres et célestes?

Trouvant les réponses pratiques à ces questions entremêlées dans les deux récits où ces éléments se confondent, nous pouvons en déduire que le réel et la fiction, essentiellement créative dans sa nature, peuvent figurer simultanément dans un ensemble esthétique doué de sens. L'union du réel et de la fiction, qui constitue la clé de voûte de l'approche empathique, aide le critique-lecteur à interpréter et à proposer un sens au texte de l'auteur. En vérité, les textes paradigmes produits grâce à cette méthode offrent une réponse concrète et éclairante à la question de savoir comment opère la fiction. Ceci équivaut, dans un cadre intertextuel, à proposer au lecteur une nouvelle interprétation où se mêlent, dans un tableau figuratif, le fond et tous les détails de la forme. Donnons en un exemple concret : ainsi que nous l'observons dans le–*Le chien et le flacon*-, l'explication du mélange opéré par Baudelaire, dans un genre théâtral, entre la noblesse et la vulgarité est caché dans des détails fictionnels auxquels il nous faut cependant prêter attention. Et c'est précisément dans ses détails que la fiction entre en jeu. La conscience transforme la réalité, fil tendu entre langue et narration, en un récit à l'atmosphère fantastique, parfois empreint

d'exagération, parfois proche de la caricature. Grâce à cette méthode que nous pourrions qualifier de **fiction de la fiction**, le critique-lecteur transporte, par le biais d'une narration nouvelle, son monde intérieur sur la scène théâtrale. Il repense alors, au sein du processus créatif, le texte comme une pièce à acteur unique en utilisant les informations qu'il a intériorisées, comme s'il en était lui-même l'auteur. Le texte ainsi recomposé devient un opéra merveilleux. A cette étape, quand il s'apprête à proposer une interprétation, le critique-lecteur revenu tel Orphée des profondeurs du texte, utilise les forces de l'imagination mobilisées par une langue attentive et sensible. Jouant des métaphores, des évocations et des sous-entendus, il ré-anime le texte et met en scène une autre photographie. Nous parlerons ici d'une sorte de multiplication, au sein de variations infinies, des différentes inscriptions narratives. Ce processus est avant tout gouverné par la capacité rhétorique et « photographique » mise en œuvre grâce à l'utilisation choisie de la langue ainsi qu'à l'appropriation du fond et du verbe du texte. Dans cet opéra fantastique où l'imagination tient le premier rôle, le critique-lecteur, qui se consacre corps et âme à l'*imitatio*, se mettant dans les traces de l'écrivain, prend parfois le parti d'ignorer les choses objectives, parfois aussi court le risque de les changer. Guidé par les mots de Baudelaire dans son projet d'*Epilogue* pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal – Comme un parfait chimiste et une âme sainte (...) tu m'a donné ta boue et j'en ai fait de l'or* –il inscrit alors ses pas dans ceux du poète.

***

En conclusion, c'est une photographie mystérieuse, aussi fascinante qu'attirante, que nous voyons apparaître devant nos yeux. C'est une figure-critique **esthétique** et **théâtrale** produite grâce à la méthode empathique. Une photographie lumineuse, colorée et profonde composé par les moyens de la réception et de l'interprétation. Une photographie où la figure apparaît, dégagée par le ciselage du marteau sur le métal. Le précipité créatif condensé dans le texte paradigme n'est rien d'autre que la photographie théâtrale du monde intérieur de l'artiste. Une photographie recréée qui fait se confondre, dans un jeu de miroir, critique et créateur.

***

Amis, approchez ! La scène est prête, les acteurs impatients, le public enthousiaste. Que s'ouvre à présent le rideau sur *Une Lecture Dramatique pour Baudelaire.*

Janvier 2014, Ankara

BAUDELAIRE İÇİN DRAMATİK BİR OKUMA XII*
Senfonik Şiir (V)
Bir Empati Denemesi

Tuğrul İNAL**

UNE LECTURE DRAMATIQUE POUR BAUDELAIRE (XII)
Poésie symphonique (V)
Un essai emphatique

A partir des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, Tuğrul İNAL continue à étudier les principes fondamentaux de la philosophie baudelairienne selon la méthode empathique qu'il a lui-même élaborée. İnal avait publié le premier manifeste de la méthode empathique dans le 18ème numéro de Frankofoni. Dans ce numéro, İnal publie le second manifeste. Cette méthode, qui peut s'appliquer à la poésie, à la nouvelle et aux pièces à acteur unique, se base sur une élucidation de la narration et de la symbolique dans une perspective intertextuelle et vise à une réécriture du texte selon une approche oscillant entre le récit et l'essai. Il s'agit dès lors de mettre à jour un texte paradigme parallèle au texte source. La réalité vers laquelle le premier texte tend à se transformer, dans le texte paradigme, en une surréalité et se trouve ainsi recréée, par les procédés du théâtre et de l'exposé, à la façon d'un mythe ou d'un récit. Dans ce texte second, Dieu, le Diable, la femme deviennent de véritables protagonistes et le narrateur-critique, discutant des oppositions comme la laideur-la beauté, le bien-le mal, la vie-la mort, le salut-la rédemption, le paradis et l'enfer, occupe, en quelque sorte, la position de metteur en scène. Le texte paradigme, qui possède une esthétique rhétorique, est un exemple de création commune entre réalité et fiction, fantaisie et mythe.
Mots-clés : *Baudelaire, vie, mort, femme, paradis, enfer, le Diable, la chute.*

A DRAMATIC READING OF BAUDELAIRE (XII)
Symphonic Poetry (V)
The Empathy Method

Tuğrul İNAL studies the works 'Paris Spleen' and 'Flowers of Evil' by Baudelaire to analyze the fundamental principles of the authors philosophy using the Empathy Method that Prof. Inal he himself devised. İnal had his first paper on the empathy method published in the 18th edition of Frankofoni 18. The second of these papers is the one published in this edition. The method referred to can be applied to poetry, short stories and drama, it is based on imagery and fiction and in a way it is a rewriting of the text on the explanatory level. It creates a second paradigm text parallel to the original. The reality preached by the original text converts into another realism in the paradigm and

---

* Çeviriler: *Kötülük Çiçekleri:* Ahmet Necdet. Adam. Erdoğan Alkan. Varlık Şiir. Sait Maden Çekirdek. *Paris Sıkıntısı*: Tahsin Yücel Adam. Hasan Anamur, Beki Haleva. Kırmızı. *Baudelaire*, Abdullah Rıza Ergüven, Yaba.

** Prof. Dr., Ufuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi
tinal@hacettepe.edu.tr

is recreated in essence like a myth or a story with a theatrical flair and presentation. In the second text God, the devil, women are protagonists, and the story teller-interpreter discussing existentialist issues like beauty-ugliness, good-evil, life-death, rise-fall, heaven-hell becomes the person who stages the work. The paradigm text which is a rhetorical aesthetic is an example of a creation of reality and fiction, fantasy and myth.

Keywords: *Baudelaire, life, death, woman, paradise, inferno, the Devil, the fall from grace.*

Birinci Bölüm: Hayaller ve Tutkular

Uzun süren işkence yıllarından sonra yürürken bir gün yabanıl kırlarda, toz, mavi gök ve ışık huzmesi arasında, güzel günlerin belli ki müjdecisi bir ses geldi kulağıma: - "Sisler, azap dolu günler, yağmurlar, yıldırımlar artık gelip geçti. Artık zorlanmayacak ruhun, bedenin. Geride kaldı esaret dolu günlerin. Gözlerin yaşla dolu olmasın. Başın dik, iyilikler olsun sana. Yükseklere baksın her daim gözlerin. Bak artık dikkatli gözlerle sağına soluna. Etraf safi yeşil. Kızıla çalan akşamın ışıkları ağaçları nasıl da süslüyor. Bu, bir ayrıcalık. Bu, şen, şakrak, sonsuz inceliklerle dolu, sevdalı, hülyalı, duyarlı bir tablo. Dikkatle, istekle heyecanla bakmalısın bu tabloya uzun süren bu işkence yıllarından sonra. Dikkatle bakarsan eğer göreceksin az sonra; *Belirecek usulca bu tablodan yemyeşil ve Gülpembe ilkbahar.* Ve çıkacak ardından güzel bir kadın, belki de bir prenses, *körpe bir orman perisi kadar.*[1]"-

Duyar duymaz bu sözleri sonsuz bir haz kapladı yüreğimi. Ossaat çok sevdiğim şeyleri arayıp da bulamayan biri olduğumu unuttum. Aşk esintileri içinde kendimi en yüksek bir dağın en yüksek bir tepesinde buldum.

Düzlükler, tepelikler, tepeler... Neyse ne! Ulaşmış gibiydim nasılsa daha varmadan istediğim yere. Çevirmiştim gözlerimi al işte, o güzel kadının gözlerine. Şöyle tasarladım, şöyle söyledim o an kendi kendime: - *Kim bilir ne kadar güzel olurdu o, karmaşık ve görkemli bir saray giysisi içinde, inerken,* güzel bir akşamın serinliğinde *geniş çimenliklere ve havuza bakan bir sarayın mermer basamaklarını! (...) Doğuştan gelen bir prenses havası var onda. –Comme elle serait belle dans un costume de cour, compliqué et fastueux, descendant à travers l'atmosphère d'un beau soir, les degrés de marbre d'un palais, en face des grandes pelouses et des bassins! (...) Elle a naturellement l'air d'une princesse.*-**Tasarılar - Les projets.-**

Hazır olsam da olmasam da aşkın saldırısına bunca seneden sonra ne mutluluk şimdi benimkisi. Uğrunda o kadar çok gözyaşı döktüm ki. Karşımda duygularımın rengi, duygularımın sesi, gözlerimin bebeği bir prenses var. Kötü niyetli yıldızlar, art niyetli insanlar, zevkten güzellikten nasibini alamayanlar ondan ya kaçarlar ya da kem gözlerle ona bakarlar. Baksalar da ölgün ve donuk gözlerle yedi kez, yetmez ise on yedi kez bu güzelliği ya göremez ya da anlayamazlar. Güneşle bir paravan

vardır nasılsa aralarında. Yoktur yüreklerinde yer ışığa. Yüzüm acıma duygusuyla çevrili onlara. Onlar gezgin mi, köylü mü, kentli mi bilinmez. *Ben güzellik tutkusuyla yanarken – brûlé par l'amour du beau-* onlar *büyük tencerenin kapkara kapağı altında*-yaşarlar. *-Couvercle noir de la grande marmite-*. Aptallar, zavallılar **-Kapak-Le couvercle-.**

Düşünüyorum da, eğer herkes mutlu olsaydı yalnızca sıradan, çirkin ve de pespaye olanla, ne güzellikler olurdu ne de zihinsel canlılığın doruğundaki şiir bu dünyada. Sanatın büyüsü, sanatın zarafeti yok olurdu ortalıktan. Güzeller, güzellikler, her şey bir bir kaybolurdu.

Olmasın; çok şükür olmayacak o zaman. Şeytan kulağına kurşun. Ne şimdi ne de başka zaman. Çünkü zaman, her zaman eşi bulunmayan güzellikleri kendinde saklar. Sırf hayranlık verici güzelliklerin ölümsüz olduğunu göstermek için. Güneş gibi parlayan o güzel kadın da öyle. İçim aydınlanıyor. Gözlerim parlıyor onu gördükçe. Yollar çiçekleniyor, çiçekler içimde. Güzelliklerdir her şeyi en güzel kılan. Gözlerim sarhoş sonsuz ışıktan. Sevgili Shelley ne güzel, ne doğru söylemiş: *Ey güzellik ruhu* demiş, *sen ki kutsarsın renklerinle her düşünceyi ve her insanca biçimi üzerinde parıldadığın.*[2]

Gözlerim ayna. Gözlerimi açtığım o kutsal ilk gün, ilk an ve de o gün bugün zamanın aynası o kadın kalbimin kapısını açtı. Saçları altından da sarı o kadını görüp de görmezlikten gelen kişi ya aptal ya da bakarkördür. Dünyaları cehennemden beter, gökten aralıksız inen yağmurlar gibi kapalı ve hüzünlüdür. Gözlerimi altın sarısı kumlardan da sarı saçlarına dikmiş bakarken ben hayran hayran birden kendime geldim. Hayıflandım, kızdım kendime. Aptallarla, bakarkörlerle ne işim var benim dedim. Bu dünyaya yatağımda büzülüp, karanlıklarda kalmak için gelmedim. Şükürler olsun, onlar gibi değilim. Ne aptal ne de bakar körüm.

Bekledim tam da tersine kim bilir kaç zamandır o güzel günleri. Bekledim yüreğim çarpa çarpa yüreğimi ısıtacak olan o sıcak sesi. Ve en sonunda işte ısındı yüreğim; yüreğimin sesi, onun sıcak sesi ve onun olağanüstü güzelliği. Daha ne isterim?

* * *

Ey soylu ve zevkli ruhlar, inanın lütfen bana, güzellikler adına, doğru doğru söylüyorum. Bakmadım, görmedim hiç çirkinlikleri, girmedi asla ruhuma çirkin duygular, hayatıma çirkin kadınlar. Güneşin karları erittiği gibi onları yolumdan silip attım. Çirkinleri, çirkinlikleri açgözlü kara akbabalar alsın. Güzeller, güzellikler benimle kalsın. Yalnız budur beni doyuran. Yalnızca ışığıyla ısısıyla etrafı kavururken güneş, *gevşeyip* bir tür *tatlı ölüm demek olan öğlen uykusuna –une sieste qui est une espèce de mort savoureuse-* yatarken herkes, güzeller güzeli o prenses, adı *Güzel*

Dorothée, çıktı karşıma. Tanrıya şükürler olsun. İşte Dorothée, güzeller güzeli (...) Dorothée *güneş kadar güçlü ve kibirli, göğün altında bu saatteki tek canlı, ilerliyor ıssız sokakta, ışığın üstünde parlak ve kara bir leke bırakarak.* Baksınlar, görsünler işte aptallarla bakarkörler. *Geniş mi geniş kalçalarının üstünde incecik gövdesiyle salına salına yürüyor. Vücuduna yapışan açık pembe ipekten giysisi, teninin karanlıklarıyla çatışıyor, uzun boynunu, oyuk sırtını, sivri göğüslerini sıkıca sarıyor.*

Işığı süzen kırmızı şemsiyesi kan rengi bir far yansıtıyor esmer yüzüne. (...)

Arada bir denizden esen rüzgâr dalgalanan eteğinin bir ucunu kaldırıyor havaya ve parlak, olağanüstü güzel bacağı görünüyor; Avrupa müzelerinde hapis mermerden tanrıçaların ayaklarına benzeyen ayağı da işliyor ince kumun üstüne hiç bozmadan şeklini – Dorothée, forte et fière comme le soleil, s'avance dans la rue déserte, seule vivante à cette heure sous l'immense azur, et faisant sur la lumière une tache éclatante *et noire.*

Elle s'avance, balançant mollement son torse si mince sur ses hanches si larges. Sa robe de soie collante, d'un ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de sa peau et moule exactement sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue.

Son ombrelle rouge, tamisant la lumière, projette sur son visage sombre le fard sanglant de ses reflets. (...)

De temps en temps la brise de mer soulève par le coin sa jupe flottante et montre sa jambe luisante et superbe ; et son pied, pareil aux pieds des déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées, imprime fidèlement sa forme sur le sable fin **-Güzel Dorothée-La Belle Dorothée-.**

Kim eğilmez Tanrı aşkına, böyle bir güzelliğin karşısında. O bir prenses. Dünyanın en güzel prensesi. Mermerden yapılmış tanrıçalardan daha tanrıça. Ömrümün letafeti, ömrümün lezzeti. Onun uzun ve ince kemikli ayaklarının tabanlarını daha önce hiçbir kadında görmedim. İçe doğru kavisli bu ayaklar, mermerden yapılmış kraliçe heykellerine taş çıkartan bu bacaklar, uzaklardan çıkıp gelecek şövalyesini özlemle bekler gibi. Ey sevgili prensesim, öyle güzelsin ki. Muson rüzgârları, muson yağmurları saklasa da gözlerimden ayaklarını, bilmelisin ki izlerin daima orada kalacak.

Denizden esen rüzgârların taşıdığı tuzlu nemli havayı keyifle içime çekerken beyaz ve narin ellerini tutuyorum. İnce yapılı bedenini içime çekiyorum. Aynalar bunu görüyor. Aynalar şahidimdir. Aynalar onun gururlu ve alçakgönüllü davranışlarının, yüzündeki soyluluk ve erdemin, kumların üzerinde uçar gibi meleksi yürüyüşünün şahididir. Kumlar, aynalar, güzellik ve soyluluğun görüldüğü yerlerdedir. Kumlar, aynalar, tatlı düşüncelerimin şahididir. Kumlarda yürüyen, aynalarda görünen bir Tanrıçadır Dorothée. Onur veren, sevgi dağıtan bir Tanrıça. Adını ben koydum: Aşk ve Güzellik Tanrıçası.

İkinci Bölüm: Sevgiliye Övgüler ve Yergiler

İzleri ister kumlarda olsun ister sureti aynalarda Aşk ve Güzellik Tanrıçası o prensesin *hayali hep havada dans eden bir meşale'*dir. *–Son fantôme dans l'air danse comme un flambeau-* Düşünsem hayal etsem de, yansam ağlasam da o, tanrısal bakışıyla alev alev yanan bir Meşale'dir. O, taze bahar çiçekleri arasında salına salına dolaşan en sevgili, en güzel ve en iyi sevgilidir. Bakana onur verir. Yumuşak tatlı sözleri, tatlı davranışları, dinleyene rahatlık verir. Ondan başka yoktur daha sevgili, daha güzel, daha iyi bir prenses. Sevmeye yürekten inanlara erinç verir. Taç yaparken mersin dallarıyla kıvır kıvır altın sarısı saçlarına *tinsel teninden meleklerin kokusu gelir – sa chair spirituelle a le parfum des anges.-* Onu ne kadar övsem, göklere çıkarsam yetersiz kalır. Gerçekten de *onur verici bir şey yok onu övmek kadar-nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges.-Buyurgan sesindeki tatlılık dünyaya değerdir. (...) Gözü giydirir bize ışıktan elbiseler –Rien ne vaut la douceur de son autorité-(...) Et son oeil nous revêt d'un habit de clarté-.* Elinin değdiği mutlu ve ayrıcalıklı insanlar, ayağını bastığı kokulu mersinler, renk renk çiçekler, taze otlar, onun izlerini saygıyla taşırlar. Yeryüzünde onu bir kez bile olsun görenler, onun güzel kokusunu sarhoş olana dek içlerine çekerler. O'nun ateşiyle yanmayı erdem bilirler.

Ey açık yürekli insanlar, ey aşka inananlar, *ister geceleyin olsun ister yalnızlıkta, ister sokakta olsun ister kalabalıkta,* tekrarlıyorum eğer isterse canınız, biraz önce söylediklerimi: *O hayali hep havada dans eden bir Meşale'*dir.*-Que ce soit dans la nuit et dans la solitude, que ce soit dans la rue et dans la multitude, son fantôme dans l'air danse comme un flambeau-.* Yetmez akıl ve söz onun güzelliği yanında. Kulak vermeli dikkat kesilerek onun şu sözlerine: *-Ben güzelim, ve beklemekteyim sizden, benim Aşkım adına hep Güzel sevmenizi; İlham perisi, Meryem, Koruyucu Melek ben-(...) Je suis belle, et j'ordonne que pour l'Amour de moi vous n'aimiez que le Beau; je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone-***Ne dersin garip kişi bu akşam saatinde-Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire-.**

* * *

Güzel ruhlar, güzel insanlardan hiçbir şey saklamamalı. Yürekten söylüyorum sözlerimi. Herkes her şeyi bilmeli. Hak yerini bulmalı. *Utanç, azap, hıçkırık, iç sıkıntısı o korkunç gecelerin dehşeti ve yıkıntısı – la honte, les remords, les sanglots, les ennuis, et les vagues terreurs de ces affreuses nuits-* içinde yaşarken ve yaptığım kötülükler, bayalıklar ve işlediğim suçlardan içim alev alev yanarken, Tanrının öfkesi üzerimde patladı. Demek bilmiyormuş zavallı ruhum, günahkâr bedenim, utanç acı nedir? Ruhum Şeytana satılmış, Şeytan beni satmış. *Yüreğim buruşuk bir kâğıtmış – le cœur comme un papier qu'on froisse-.* Yüreğim hain bir yoldaşmış. Şarap, yatak, Şeytan bana arkadaşmış. Alt alta, üst üste, yalın ayak, nerede sabah orada kalk, iğrenç kokular içinde nasıl da yaşamışım. Vücudum cehennemde yanacak. Dünyaya

amansız ve nedensiz duygular içinde düşmandım. Kötülüklerim, hainliklerim, haksızlıklarım doruklara ulaşmıştı. Burnumun ucunu görmedim. Safahattan başka bir şey düşünmedim. Ne mostralık bir yaşammış benimkisi. Yüreği taş, gözleri kör, ruhu satılık bir ayyaş. Demek böyle olabiliyor insan?

Oysa bak şimdi, nasıl da değiştim. Baktıkça, gördükçe şimdi geçmişimi, gözüm yaş. Gölgeli sokaklarda *loş hastanelerin büyük duvarları boyunca - le long des grands murs de l'hospice blafard-* gezinen sefil köpeklcr bana bir tek arkadaş. Şimdi taş kesildim. Şimdi ölçüp biçiyorum: Ne saçmalık, ne serserilik. Her kötülük bu iki şeyden ötürü. Kötülükler bu iki lanet şeyin ödülü. İşler, güçler; dün, bugün. Bilmiyorum, tüm bu kötülükler talihin ve kaderin hangi cilvesinden ötürü?

Bak şimdi! İç çekişlerim, hayıflanmalarım, okka okka gözyaşlarım sabahın ayazında, akşamın karanlığında, *dudaklarım titrek, -remuant les lèvres-* ayak sürüyorum. Gecelerim dehşet. Geceler boyu *sıkılmış yumruklarım, –les poings crispés-* azap duyuyorum. Geçerken bu dünyadan bir tek şey diliyorum, *mutluluk, sevinç, ışık dolu meleğim – Ange plein de bonheur, de joie et de lumières.- Ancak duandır elbet senden tek beklediğim- mais de toi je n'implore, ange, que tes prières.-*

İtiraf- Reversibilité-

İyilik yıldızları güzel ruhlarla birliktedir, bilirim. Yazgım değişecekse bundan sonra kulak ver lütfen yakarışlarıma. Kulak verirsen bana, yaşamım daha kolay olacak, içim rahatlayacak, her şey boşa çıksa da. Meleksi davranışlarınla bende bir iz bıraktın. *Koluma nazik kolunu yasladın – A mon bras votre bras poli s'appuya-*. Geçmiştim ossaat kendimden. Güneş gibi parlıyordun karşımda. *Saydam, duru, ışıklı, sevinç dolu'*ydun – *De vous, claire et joyeuse ainsi qu'une fanfare-*.Kötülüğün beni sürüklediği, utanç duyduğum bu yerlerden, tüm haşmetiyle ortasından ırmağın aktığı uyuyan Paris'ten sana anlatacağım çok şey var. Hepsi de yüreğimde asılı acısıyla. Hepsi de anlaşılmaz ve aptalca. O gündür bu gündür huzur bulamam ne orada ne burada, ne gece ne solgun aydınlıkta. Ne yapmalıyım? Başımı dik tutup, yok içimde kötülük ne de Şeytan deyip ikiyüzlü mü olmalıyım? Bu yeni yüzümle mi insan içine çıkmalıyım? Yol göster lütfen bana, çöz üstümdeki büyüyü. Kaldır at. Yok et, sil, kov bu yerlerden yürekleri taş kesilen bu değersiz insanları. Yüreğimi rahat, ruhumu temiz kıl. Senden başka kim kurtarabilir ki benim gibi günaha bulanmış insancıkları? Sen günahkârlara yeni bir ruh verirsin; ruhlarımızı da satın alabilirsin istersen. Para pul da istemeyiz. Uzaklaşsın isteriz bizden, kalksın isteriz üstümüzden şu kir pas bir tek.

Sen sevimli tatlı prenses. Sen ki her şeye kadirsin, sen ki şimdi nasıl da değiştin. Sen de benim gibi bir zamanlar, ah o zamanlar, *ana-babanın yüzkarası olarak kimse görmesin diye bir yere kapatılmıştın. Ölesiye sıska, pis, ahmak bir çocuk idin – Comme une enfant chétive, horrible, sombre, immonde, dont sa famille rougirait, et qu'elle aurait longtemps, pour la cacher au monde dans un caveau mise en secret-*

Günah çıkarma-Confession-. Oysa gökyüzünden gönderilmiş güç, akıl, demek sana yakışırmış. Yürüye yürüye erdemle, gökyüzünün yüksek yerlerinde, uzattın ellerini ulu evrenin mimarına, iyilik meleklerinin eşliğinde. Ruhunu temizledin. Bir anda bütün günahların uçup gitti. Gün doğdu, gün battı, kötülükler, kötüler, palas pandıras yolundan kaçtı. İyilik perileri başladılar bir ağızdan övgüler yağdırmaya. Pek aydın, pek güçlü bir melek oldun. Sözlerin baldan tatlı, gözlerin usta bir kuyumcunun işlediği parlak gümüşten de ışıklı. Tanrıya denk güzel bir melek oldun. Tanrı seni kutsasın. Senden dileğim şimdi de beni kutsaman. Yıllardır kötülükler içerisinde yaşadım durdum. Ben de bir zamanlar, ah o zamanlar, senin gibi *bütün bir engerek yumağı doğursaydım, lânet o kısacık hazların gecesine o zaman gebe kaldı bu cezaya karnım,* diyen annemin yüzkarası oldum.- *plutôt que de nourrir cette dérision, maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères où mon ventre a conçu mon expiation* -**Kutsama – Bénédiction-.**

Ne yapmalıyım şimdi? Kuyruğunu bacaklarının arasına sıkıştırıp kaçan ürkek bir hayvan gibi saklanmalı mıyım onursuzca? En iyisi bu belki de. Bilmiyorum, belki de hiç bilemeyeceğim neyin doğru olduğunu. Bir tek bildiğim ıstırabım. Bir de dişi yaratıklar önünde vakitsiz, aptal umutlarım. Şu halime bak; kim beni kurtaracak? Ağlamalarım yakarmalarım, sen de görüyorsun işte, boşuna. *Ana-babasının yüzkarası bir çocuk* değil miyim ben? – *Comme un enfant (...) horrible, sombre, immonde dont sa famille rougirait-.*

* * *

Yanılsamaların ardından koşmak benim neyime ? Kime inanabilirim ki artık ? Kötülük, aşağılık ne varsa benimle. Horlandım ve sonunda umutsuz kaldım. Kadınlardan nefret etmeye başladım. Böyle geçti kalan zamanım.

* * *

Belki de her şeyi sana tam da dürüstlükle anlatmadım. *Bénédicta diye bir kadın tanı'*mıştım, *her yere ülküsel bir hava taşıyan, gözleri büyüklük, güzellik, şan* ve *ölümsüzlük duygusu yayan-*. Bénédicta'da da bir prenses havası vardı. Ne var ki, genç yaşında öldü. Toprağa gömüldü. *(...) Gözlerim gömülü olduğu yere takılı kalmıştı ki, birden, ufak tefek bir kadın gördüm,* Bénédicta'ya, şaşılacak *kadar benzeyen, taze toprağın* üstünde *tepinir ve kahkahalar atarken garip ve isterik bir* şiddetle şöyle *diyen: -"Asıl Bénédicta benim! Evet benim! Ünlü bir orospu! Çılgınlığının ve kötülüğünün cezasını beni sevmekle, beni olduğum gibi sevmekle çekeceksin*!" – *J'ai connu une certaine Bénédicta, qui remplissait l'atmosphère d'idéal, et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité.* (...) *Et comme mes yeux restaient fichés sur le lieu où était enfoui,* Bénédicta, *je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte, et qui, piétinant sur la terre fraîche avec une violence*

hystérique et bizarre, disait en éclatant de rire : « C'est moi, la vraie Bénédicta ! C'est moi, une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis !"-

* * *

İtirazım var. Doğru değil bu sözler. Gözlerim yaşlı ve ıslak. Melek kılığına girmiş bir Şeytan bu sözlerin sahibesi. Onursuzluk olur bu kadının sözlerine kanmak. *Öfkeyle ayağımı toprağa öyle güçlü vurdum ki bacağım dizime kadar yeni kazılmış mezara gömüldü ve kapana sıkışmış bir kurt gibi bağlı kaldım, belki de sonsuza dek ülkünün çukuruna.-(...) j'ai frappé si violemment la terre du pied que ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et que, comme un loup pris au piège, je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal.-* **Gerçek olan hangisi** ? **– Laquelle est la vraie ?-**

Üçüncü Bölüm: Huzur, Gerilim ve Acı

Her şey daha güzel, daha mutlu olacak. O en sevgili, en güzel, en iyi beni bekliyor olacak. Etrafım beyazlar giyinmiş meleklerle kuşatılmış olacak. Etraf yeşil, sessiz, nemli. Bir tek senin tatlı mı tatlı sesin, lirimin telinde nefesin. Zaman derin bir sonsuzluk. Bir tek kulaklarda Meryem'e övgüler şarkıların. Coşkuyla kendimden geçip yalnızca seni düşünürken, o gün bugün günün ilk ışıkları süzülüyor sessizce kepenkler arasından odama. Gökten inmiştin. Bana aşkı sen öğretmiştin. Hüzünlüydün, ama ölmemiştin. Alnımdan öptün. Alnım hâlâ kırmızı[3]. Yüreğimde hâlâ bir alev. İçim sevinç dolu. Yok artık azaplar acılar. İyilik dolu, sevinç dolu, beni alnımdan öpen aşk dolu güzel prenses. İçimi yakan aşk neden beni zorluyor peki? Diliyorum senden; bu tek dileğim. Ol yanımda her an. Yol göster bana. Düşmemeliyim hain tuzaklara. Korkutuyor beni kimsenin bilmediği bu aşk, bu güzellik. Sönmesin, sönmeyecek, küllenmeyecek asla içimdeki aşk ateşim. Bunun için her şeye karşı yürekliyim. Çevirdim artık gözlerimi senin gözlerine. Gözlerin bir ayna. Aşıkları kendine çeken ve her şeyi en güzel kılan saf aynalar. Ölümsüz bir sevgiyi yansıtan aynalar. Biliyorum; bir gün ölüm koşarak bana gelirken bir tek bu gözler, bu aynalar, verecek bana destek.

* * *

Ne şanslıyım bak. Dizdim aşk dolu dizelerimi saf aynalar önünde. *Saf aynalarım var, her şeyi en güzel kılan; gözlerim, geniş gözlerim, sonsuz ışıktan. –De purs miroirs qui font toutes choses plus belles ; mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !* **–Güzellik – La beauté-.**

Koştum durdum iyi ki, dağ, taş, deniz, dere, tepe, soylu güzellikler ardından. Şükürler olsun; ardımdan gelecek olanlar, dizelerimi okuyanlar, kafa yorup sorgulayıp

duracaklar yaşamlarınca pırıl pırıl parlayan aynaların gizemini. Çözünce gizemini aynaların, belki de elleri ayakları dolaşacak, kanları donacak damarlarında.

Aşk! Görüyorum, biliyorum hikmetini. Mutluyum şairce yaşamaktan ötürü. Edemiyorum yine de sormadan kendime: O'nun verdiği mutluluğu acaba bir daha bulacak mıyım?

Düşünüyorum da; doğrusu hakçası beni mutlu ve huzurlu kılan birliktelik anılarını sorgulamamın yeridir şimdi. Mutlu kılan, acı getiren şeyler aynı nedenden doğarlar çünkü. Aşkı arzulamam da ondan korkmam da bunun içindir. Arzulu gözlerimin dikili kaldığı o güzel prenses beni iki zıt insan yapıp sürükleyip götürüyorsa ve de arzularım artarken acılarım katlanıyorsa bundandır. Tatlı ve hain gözler inanılmaz bir ayrılık gibi beni çekip alıyorsa, yeryüzünden huzuru ve mutluluğu sorgulamam kaçınılmazdır. Bilirsin sen de, *mutsuz olabilir isteğin paramparça ettiği insan, ama bu mutlu kılar sanatçıyı.-Malheureux peut être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire-.*

* * *

Resmini yapmak için yanıp tutuşuyorum o kadının ve gecenin içinde kaybolup giden yolcunun kırk yılda bir rastladığı ve ardında bırakmaktan pişmanlık duyduğu güzel bir şey gibi, çabucak kaçıp kaybolan o kadının. O kadar uzun zaman olmuş ki ortadan yok olalı!

Güzel, güzelden de güzel; olağanüstü bir kadın. Siyah renk egemen onda; çağrıştırdığı her şey de *gecesel ve derin. Gözleri içlerinde belli belirsiz gizem ışıldayan iki tanrısal uçurum, bakışı da bir şimşek gibi aydınlatıyor; karanlıklar içinde bir patlama o.*

-Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu!

Elle est belle, et plus que belle; elle est surprenante. En elle le noir abonde: et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair: c'est une explosion dans les ténèbres.-

Resmini yapmak için yanıp tutuştuğum, seve seve düşlediğim o güzel prenses beni kâh mutlu kâh üzgün kılıyor. İkircikli bir durum benimkisi. Mutluluk mutsuzluk arasında gidip gelen garip biri gibi. Aynalar bana gösteriyor o güzel suretini, güzel giysiler içinde güzel bedenini, prenseslere yakışır tatlı sesini.

* * *

Tanrım neler oluyor? Aynalar beni boy hedefi yapıyor. Aynalarda görüyorum; uğursuzluk işaretleri. Ürküntü veren görüntüler. Oysa ben başka bir şey düşünmek istemiyorum. Kulaklarım onun tatlı sözlerini duysun, gözlerim onun ışıklı gözlerini görsün. Bu, bana yeter. Aynalardan başka da bir şey istemiyorum. Görmek istiyorum bir tek gecenin alabildiğine güzelleştirdiği yüzünü. Güneş ışığının kırıldığı aynanın ardında duymak istiyorum şen ve dişi kahkahalarını.

* * *

Mutluluk saçan cennet bahçesinde kahkahalar atan prenses içimi bastırıyor iyi ki. (...) *Titrek burun delikleriyle bilinmezi ve olanaksızı içine çeken bu kaygı verici yüzün altında yanardağ külleriyle örtülü topraklarda açıveren harikulâde bir çiçek mucizesini hayal ettiren kırmızı ve beyaz büyük bir ağız anlatılmaz zarafetle kahkahalar atıyor. – (...)Au bas de ce visage inquiétant, où des narines mobiles aspirent l'inconnu et l'impossible,* éclate, *avec une grâce inexprimable, le rire d'une grande bouche, rouge et blanche, et délicieuse, qui fait rêver au miracle d'une superbe fleur* éclose *dans un terrain volcanique.*- **Resim yapma isteği – Le désir de peindre-.**

Prenses kahkahalar atarken, meleksi tavırlarla bakarken, mutluluğumun ve mutsuzluğumun kaynağı o güzel gözlerle şöyle söyledi: - "Benim güzel bedenim, benim güzel gözlerim meleksi tavırlarım eşsiz bir uyumun eseridir. Hayat ve can veririm istersem sevgililere. Ağzımdan tatlı sözler duyulur, onur verir duyanlara ölüm gözlerini kapatıncaya kadar"-.

Gönlüm tutkun; dinledikten sonra bu sözleri şöyle söyledim kendi kendime: - Kar beyazı yüzlü, ay yüzlü, gönlümün masalı, altın sarısı saçlı prensesin *sesi bir rayiha, soluğu bir musiki. – Son haleine fait la musique comme sa voix fait le parfum-* **Baştan ayağa-Tout entière-.** İnce ince kıvrılıp omuzuna düşen tüm Asya'nın baharatlarına bulanmış altın sarısı saçlarının kokusu beni nasıl da sarhoş ediyor. Tüm anılarım canlanıyor. Ben baygın, Asya baygın. Saçlarının kokusunda yüzüyor bütün anılarım. Bastığım toprak, yattığım yatak, bütün bir dünya, Asya Afrika, senin kokularında yüzüyor. Kokular içinde sarhoş bir ormandayım. Orada renkler, kokular, sesler içinde gezinen sevgililer de sarhoş. İçleri alev dolu, gözleri çakmak çakmak. Kutsanmak istiyorlar gün gün, saat saat, prenseslerinin elinden, gözleri yerde başları eğik. İç çekişler, gözyaşları, arzuları, içten yakarışlarıyla bunu çoktan hak ediyorlar. Tanrım. Hiç kimsenin isteklerine kayıtsız ve sağır kalınmasın. Sıcağın titreştirdiği bu sarhoş ormanda kimse aşksız kalmasın. Bıraksın herkes kendini misk, Hindistan cevizi, katranın birbirine karışmış kokularına. *–Yorgun bitkin Asyalar, kavrulmuş Afrikalar, hemen hemen yok olmuş bütün bir uzak dünya, kokulu orman, senin derinliğinde yaşar! Ve nasıl gezinirse müzikte diğer ruhlar, benimki de, ey aşkım! Yüzer senin kokunda. Yaşam dolu ağacın, insanın, uzun uzun, bitkin,* sıcaktan baygın düştüğü

iklimlere, örgüler, beni alıp götüren dalga olun! Sensin, abanoz deniz, yelkenin, küreğinle, Seren'in, alevinle gizi o yolculuğun. – La langoureuse Asie et la brûlante Afrique, tout un monde lointain, absent, presque défunt, vit dans tes profondeurs, forêt aromatique! Comme d'autres esprits voguent sur la musique, le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum. J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève, se pâment longuement sous l'ardeur des climats; fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève! Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant *rêve de voiles, de rameurs, de flammes et de mâts.* –**Saçlar – La chevelure-.**

* * *

Ah, Tanrım. Neler oluyor böyle birdenbire? Ne değişti, kim değişti? Yoksa değişen mevsimlerle aynalar mı? Neden geldi birdenbire bu soğukluk? Rüzgârların soğukların çılgınlığı altında neden kayboldu bu sesler, bu renkler, bu kokular? Buz gibi rüzgârlar, şakır şakır yağan yağmurlar. Yoksa kutsal sarhoşluğum mu geçti? İçim bir buz parçası. Dayanmak zorunda mıyım bu hainliklere; tüm hainlikler yaşadığım bu eğlencesiz krallığa hükmettiği sürece? Aşk uğruna belli ki kapatılıp kaldım bir karanlık odada. Eğlencesiz bir kral oldum sonunda. İki güzel göz beni itti bu karanlıklara. Nereden geliyor bu hainlikler, neden bu iğrenç hava? Kim bilir? Sonunda her şey *chimère*'ler gibi demek elimden kaçacakmış. Bu karanlık ve umutsuz yeryüzünde, demek ki kader sevinçle birlikte felaket getirecekmiş. Demek, dinmeyecekmiş acılarım. Son veremeyeceğim demek, acılarıma. Oysa bakın iç ağrılarım nasıl da artıyor. Aşkım azalmıyor. Tam da tersine. Kim beni kurtaracak öyleyse? Hangi gün, hangi gece? Hava soğuk, derin. Zaman sessiz ve hain. Görüyorum yerlerde ölüler, leşler. Havada kalleş palalar, kamalar. Bir çukur bu dünya, bir cehennem. Kan dolu her yer. Aşkla yaralı gönüller. Yazık ki hepsi de kin dolu. Gözlerim yaşla dolu, yüreğim acıyla. O öpüşler, o armağanlar şimdi beni zorluyor ağlamaya. Anımsadığım, duyumsadığım her şey acı veriyor bana. Acı çekerken, umudumu yitirirken, artık onu güzellik ve aşkın buluştuğu bir yerde bir daha göremeyeceğimi anlıyorum.

* * *

Tanrım. Konuştukça tazeleniyor derdim, aşkım. Her şey küllerinden yeniden doğuyor. Sevinçle, aşkla gelen bir felakettir benim bu yaşadığım. Ey Güzellik, canımı sıkmaktan başka bir işe yaramasa da her şey, sevinç de üzüntü de, senin içindir. Soruyorum şimdi arzuyla, erdem duygularıyla: *-Derin gökten mi geldin, uçurumdan mı çıktın ey Güzellik? O kutsal, cehennemlik gözlerin hem iyilik hem de suç dolduruyor kadehe, belki bu yüzden çarpıcı bir şarap gibisin. - Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, O Beauté? Ton regard, infernal et divin, verse confusément le bienfait et le crime, et l'on peut pour cela te comparer au vin.- (...) Öpücüklerin iksir – tes baisers sont un filtre. (...)* Kimin böyle dudakları var? *–Şeytan, Tanrı, ne olursan ol,*

Melek, Siren, (...) Tek kraliçem, daha katlanır bir evren sağla bana, hafif kıl daha saniyeleri. –De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène (...) Si tu rends (...) l'univers moins hideux et les instants moins lourds: **-Güzelliğe İlahi – Hymne à la beauté-.**

Final: Ölüm ve Şeytan

Güzel düşler, onulmaz gerçekler neden sonunda kalır karşı karşıya? Bir zamanlar ışıl ışıl parlayan yıldızlı gökyüzü neden şimdi kapkara? *Gökyüzü zifften daha yoğun; ne sabahı, akşamı, ne yıldızı şimşeği var. Çamurlu, karanlık gökyüzü ışır mı?-Plus denses que la poix, sans matin et sans soir, sans astres, sans éclairs funèbres? Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir?-***Onulmaz-L'irréparable-.**

Görüyorsunuz işte ! Geriye dönün, bakın, anımsayın işte. Bir zamanlar, o güzel zamanlar, o ölmeden önce, koyu renkli Satürn'e, kırmızı Mars'a, açık renkli Jüpiter'e, sabah yıldızı Venüs'e, ışıltılı Hermes'e nasıl da yol gösterirdi. Nasıl da dans eder, parlardı. Beyaz ışıklı ay da ondan beslenirdi. Işığıyla, duru teninin saf rengiyle, altın sarısı saçlarının güzelliğiyle dünyayı nasıl da mest ederdi.

* * *

O şimdi öldü. Simdi *derin, boş gözlerinden karanlıklar akıyor,* Tanrım! Şu ölüye lütfen dikkatle bakın. *Bir sanatçı zevkiyle bezenmiş kafatası, omurları üstünde usulca sallanıyor. Ey, çılgınca süslenmiş hiçliğin büyük tadı! –Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres, et son crâne, de fleurs artistement coiffé, oscille mollement sur ses frêles vertèbres, o charme d'un néant follement attifé!-* İçimi yakan aşk, içimi kurutan, ipliğimi pazara çıkaran o acı, o azap, kötülüklerle bezeli, gözleri kör insanlara, kötü sözler söylemeye beni nasıl da zorluyor. Dinlesinler, duysunlar en galiz küfürlerimi: *Onlar karikatür derler sana akıllarınca, çünkü et düşkünleri bilemez, çatının, şekil veren adsız zarifliğini. Sen, ey yüce iskelet, benim kutsal zevkimi yansıtan aynasın sen! –Aucuns t'appelleront une caricature, qui ne comprennent pas, amants ivres de chair, l'élégance sans nom de l'humaine arnnature. Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!-*

* * *

Ey mevsimler, ey şatolar[4], ey insanlar, hepinize sesleniyorum şimdi: toprak olsa da şimdi onun o güzel bedeni, sonsuz güzellik, ölümlü güzelliğe meydan okuduğu sürecc o her zaman öyle güzel, öyle canlı kalacak. Ne kadar da güzel bir ölü. Bakın görün onu. Ne muhteşem bir iskelet. *Kim kucaklamadı bu iskeleti, kim öpmedi?* Söyler misiniz siz güzel insanlar. *Bu kokular, giysiler, bu süs* şimdi şimdi *neye yarar?* Ya onu hor görenler, sesleri akortsuz alaycılar? *Onu hor görenlerin kendileri* güzel mi? *–Qui n'a serré dans ses bras un squelette, (...) qu'importe le parfum, l'habit ou*

la toilette? Qui fait le dégoûté montre qu'il se croit beau- ***Ölüler Dansı – Danse macabre-.***

* * *

Hanımefendiler, beyefendiler, görüyorsunuz işte; ruhum acıyla dolu. O şimdi toprak altında. Gözleri, dudakları soldu. Teni toprakta bozuldu. Etrafını böcekler, yılanlar doldurdu. Boyları, renkleri, şekilleri farklı. Niyetleri aynı.

* * *

O iyi ki bilmiyor başına gelenleri. İyi oldu, demek, ölmesi.

Dehşet verici bir düşman şu ölüm. Başa çıkılmaz yazık ki onunla. Çıkmaz sokak adresidir. Herkesi harcayıverir. Yapar türlü kötülükler, elinden ne gelirse. Çarpar, böler, doğrar. Her şeye egemendir çünkü. Karanlıkların içinde, karanlıkların izinde art niyetlidir. Asla görmez kimsenin çaresizliğini. En büyük işbirlikçisi yazık ki Zaman'dır. Her daim onun emrindedir. Zaman tek yönde akıyor yazık ki. Her şey onunla akıp gidiyor. Her şey elimizden gidiyor. Geriye kalansa dünyanın kiri, pası.

* * *

Elim yetişmiyor. Gece dipsiz, gece kara. *Saat çalarken gece yarısını (...) başlar bizimle alay etmeye, sorar elinizde kalan ne diye- La pendule sonnant minuit, ironiquement nous engage à nous rappeler quel usage-.*

Bilmiyorum nedir bu olup bitenler... Ne yapabilirim, ne söyleyebilirim, son saat artık? "Gözleri yaş, kalesi elden gitmiş, garip, yaslı, çaresiz, diz çökmüş, yıldızı sönmüş"[5] biri olarak şunu söylemeliyim belki de, sonsöz yerine artık: Ölümün karanlık yüzüyle karşılaşmadan önce *söndürelim* (...) *lambayı, çabuk çabuk! Yoğun karanlıklar gizlesin bizi! –Vite soufflons la lampe, afin de nous cacher dans les ténèbres!-* **Gece yarısı Sınavı – L'examen de minuit-.**

NOTLAR

1 Nerval, *Düş Gezgini, Nisan,* Erdoğan Alkan, Broy, s. 181

2 *İnno alla bellezza intellettuale, Akıl Güzelliğ*ine *Övgü, Rönesans Estetiği,* Patrizia Castelli, Çev: Durdu Kundakçı. Dost.

3 Nerval'e bir gönderme.

4 Rimbaud'ya bir gönderme.

5 *El destichado*'ya bir gönderme: - *Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé, le prince d'Aquitaine à la tour abolie.-*

BAUDELAIRE'İN KAYNAKLARI (4): ROUSSEAU, YALNIZGEZER, *FLÂNEUR*

M. Emin ÖZCAN*

LES SOURCES DE BAUDELAIRE (4) : ROUSSEAU, PROMENEUR SOLITAIRE, *FLÂNEUR*

Éclairer les relations entre le sujet poétique de Baudelaire et l'image du philosophe solitaire chez Jean-Jacques Rousseau, surtout dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, nécessite une approche comparative. Cette approche nous permet en effet de donner quelques éléments d'explication au terme "flâneur" chez Baudelaire. Nous essayons d'expliquer cette notion dans les deux poèmes des *Fleurs du mal*, "Bénédiction" et "Correspondances" à partir des observations de Rousseau sur la relation de l'indivdu avec son milieu. Le fâneur incarne, en tant que sujet d'une poétique liée à la modernité, une forme d'autocréation qui vise la transparence de l'être. Le promeneur solitaire donne à cette forme une essence subjective qui se transformera en une expression de la modernité poétique.

Mots-clés: *Baudelaire, flâneur, promeneur, Rousseau, Fleurs du Mal, comparatisme, préromantisme, autocréation.*

BAUDELAIRE'S RESOURCES (4): ROUSSEAU, SOLITARY WALKER, *FLÂNEUR*

The study concentrates on the similarities between the poetic person in Baudelarie's "Bénédiction" and "Correspondances" and the lonely philosopeher in Jean-Jacques Rousseau's "*Rêveries du promeneur solitaire*". The roots for Baudelaire's imaagery is rootes in Rousseau's works. Baudelarie's person is constantly evolving. The commonality between the two is the covertness, the revealing of that which is covert and reaching a sublime and holy happiness.

Keywords: *Baudelaire, flâneur, walker, Rousseau, Fleurs du Mal, comparative literature, pre-romanticism, autocreation.*

Jean Starobinski Jean-Jacques Rousseau'yu konu aldığı *La transparence et l'obstacle* adlı kitabında *La Nouvelle Héloïse*'i incelerken "şeffaflık ile örtü" temalarını açığa çıkarır[1]. Rousseau'nun çizdiği "büyülü dünya" imgesi uyanık görülen bir düşü andırır. Starobinski "örtüyü kaldırma" tematiğinin Rousseau'nun bütün eserlerinde rolü olduğunu, yazarın "yazma" edimiyle "şeffaflığa" ulaşmaya çabaladığını belirler. İlk bakışta böyle bir çabanın öncelikle bireyin öznelliği üstünde yoğunlaştığını görürüz. Ancak bu çaba bir öznellik çözümlemesi olmakla sınırlı

* Prof. Dr.. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi
meminozc@gmail.com

kalmaz; Rousseau aynı hamleyle en iyi toplum biçimini ararken de aynı şeffaflığı bir ön koşul olarak kabul eder. Bu nedenle Rousseau'nun bütün yazılarında öznellik ile toplumbilimsel düşünüş birbiri içine geçmiştir. Böyle bir yazı tarzı esas olarak onu çağının filozoflarından ayıran temel özelliktir. Aynı özne-toplum birlikteliğini sonraki yüzyılda modern şiiri icat eden Baudelaire'de yeniden buluruz. Biz bu araştırmada Baudelaire'in "poetik özne" ile Tarih (dış dünya, dönem, sosyo-ekonomik bağlam, maddi koşullar bütünü) arasında kurguladığı ilişki biçiminin köklerinden birinin ve belki de en önemlisinin Rousseau düşüncesi olduğunu göstermeye çalışacağız. Sorumuz şu: Baudelaire, Rousseau'nun eserlerinde ortaya çıkarabileceğimiz birey-Tarih ilişkisini şiirinin temeli haline nasıl getirdi? Bu konuyu işleyebilmek Rousseau'yu Baudelaire'in kaynaklarından biri olarak ele almamız gerektiriyor.

1) Şeffaflık ve Büyülenme

Öncelikle Rousseau'nun kurgusal öznesi ile dış gerçeklik arasındaki etkileşim üstünde fazlasıyla durduğunu belirtmek gerek. Örneğin Starobinski'nin de doğruladığı gibi, *La Nouvelle Héloïse*'de çizilen dış dünya ile iç dünya tablosu her bakımdan birbiriyle etkileşim içindedir. Filozof topluma dair yazılarında dış dünyayı şeffaf ve örtüsüz hale getirmeyi amaçlar. Tıpkı romanda iki aşığın yazışmalarında olduğu gibi: mektuplar halindeki bu romanda roman kahramanlarından birinin ruhu, iç dünyası bir diğeri için şeffaf ve berrak hale gelir. Filozof ile yarattığı roman kahramanlarının dış dünyayı gözlemleme süreçleri birbirine uyar. Özellikle ele alacağımız *Yalnızgezerin Düşlemleri* adlı özyaşamöyküsel anlatıdaki özne gibi, bu romanda da iki kahraman, Saint-Preux ile Julie, bir yandan birbirlerinden diğer yandan doğadan büyülenmiş gibidirler: "Bin bir şaşırtıcı görünümün çeşitliliğini, yüceliğini ve güzelliğini hayal edin; çevresinde sadece yeni şeyler görmenin zevki, tuhaf kuşlar, garip ve bilinmedik bitkiler, bir bakıma başka bir doğayı gözlemenin ve yeni bir dünyada bulunmanın verdiği zevk. Bütün bunlar dile gelmez bir karışım gibi görünür; çekiciliği renkleri daha da canlı, hatları daha belirgin kılar, bütün bakış açılarını birbirine bağlar; mesafeler ovada olduğundan daha kısadır, havanın yoğunluğu toprağı bir örtüyle kaplar, ufuk gözlere içerdiğinden daha çok şey sunar; nihayet görüntünün dile gelmez bir büyüsü, doğaüstülüğü vardır ki aklı ve duyguyu baştan çıkarır; her şeyi unutur insan, kendini bile, nerede bulunduğunu bilmez artık"[2].

Dünyayı gözlemleyen roman kahramanına göre dünyanın kendini açması, şeffaflaşması özneyi büyüler; roman kahramanı mektubunda kendini açarken aynı zamanda dünyayı da şeffaflaştırmış olur. Bu etkinliğin tanımladığı şey aslında bir tür "ebedi" mutluluk durumudur. Baudelaire'in en bilinen şiirlerinde izini süreceğimiz tematik zincirlenişin aynı yere yöneldiğini söyleyeceğiz: "örtüyü kaldırmak", "görülmeyeni göstermek", "şeffaflaşmak" ve "şeffaflaştırmak" bir tema dizisi oluşturur. Bu açıdan filozof ile şairin izlediği mutluluğa ulaşma

süreci aynı yoldan geçer. Böylece Starobinski'nin bu tabloyla belirttiği nitelik, tıpkı *Yalnızgezer*'de olduğu gibi mutluluğun tanımına aittir: uyuşukluk ile keskin görüşlüğün, açık görüşlüğün tuhaf bir bileşimi olan bu durum bir tür vecd halidir: "saf duyumsal keyif kendini unutma ile birleşir, bu da yayılma duygusuyla uyuşmaz değildir"[3]. Yine Starobinski'nin deyişiyle "ruhun şeffaflığının havanın şeffaflığına açıldığı berrak bir uzam: Rousseau'nun arzuladığı yer orasıdır, insanlar orada bazı özel anlara tanık olurlar, bu anların kendilerini ele geçirmesine engel olamazlar, kendilerini ister istemez bu an içinde yitirirler."[4] Dolayısıyla Rousseau'nun öznesi gözlemleme, şeffaflaştırma, kendini ve dünyayı açma süreçlerinin sonunda kozmik bir mutluluğa ulaşır. Bu mutluluk *Yalnızgezerin Düşlemleri*'nde bir tür "Tanrı olma" hali olarak tanımlanırken *La Nouvelle Héloïse*'de "iç barış" olarak nitelenir: "içinde bulunduğum havanın saflığında mizacımın değişmesinin gerçek nedenini ve onca zamandır yitirdiğim iç barışa kavuşmamın nedenini buluyordum"[5]. Her iki eserde de bu nadir mutluluk durumu, öznellikle dış dünyanın uyumuna bağlanır. Ancak Starobinski'nin de vurguladığı gibi, Rousseau bütün bu nadide anları resmederken "kozmik mutluluğu" herhangi bir doğa manzarasına bağlamaktan çok, bunun bir bakış ürünü olduğunu gösterir. Starobinski'nin kitaplarından birine başlık olarak vereceği bu canlı bakış (*oeil vivant*) terimi Rousseau'nun yapıtlarında betimlenen bu ender zaman parçasını ortaya çıkarırken aynı zamanda bizi Baudelaire'de karşımıza çıkacak olan bakış türüne de götürür: Bu bakış "mutluluğun mitik bir figürüdür, ruhun yüceliğinin onu çevreleyen dünyaya yansıtabileceği bir dönüşüm"dür[6].

Yalnızgezerin Düşlemleri ile *La Nouvelle Héloise*'de belirlediğimiz bu ana tematik yapının Baudelaire'in iki şiirinde yeniden ele alındığını görürüz. İki tematik bölümden oluşan bu tabloda öncelikle şeffaflık, örtüyü kaldırma temalarını "Kutsama" adlı şiirde, ikinci tematik bölüm olan "kozmik mutluluk" başlığını da "Uyuşumlar" adlı şiirde inceleyeceğiz. Bu öncülleri izleyerek Rousseau'nun "yalnızgezerinin" dile getirdiği öznel durum ile Baudelaire öznesinin ifade ettiği "karanlık, şeffaflık, aydınlık" konularını karşılaştırabilir ve Rousseau'da Baudelaire'in poetikasının temeline dair ipuçları bulabiliriz.

2) Karanlık-Aydınlık: *Kutsama*

"Kutsama" başlıklı şiir *Kötülük Çiçekleri*'nin giriş bölümünü oluşturur ve bir tür poetika manifestosu gibidir. Şiirin alabildiğine karanlık bir sahnede, itici imgelerle ve tamamen olumsuz duygularla oluşturduğu tablo ile Rousseau'nun toplumdan uzaklaşma sürecini anlattığı *Yalnızgezerin Düşlemleri*'ndeki tablo birbiriyle örtüşür: "İşte yeryüzünde yalnızım...."[7], der Rousseau en başında. Toplumdan atılmışlık, şiirde farklı terimlerle anlatılır: *"Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,/ Le Poète apparaît en ce monde ennuyé"*[8] (Ulu güçlerin kararıyla bir gün, / Gelince Şair bu canı sıkılmış dünyaya). Rousseau'da toplumun dışına atılmış birey, Baudelaire'de

kozmik bir boyutta, bu dünyaya atılmışlık olarak ortaya çıkar: terimlerin yerleri değiştirildiğinde aynı atılmışlık durumunun söz konusu olduğunu anlarız. Böylece *Kutsama* şiirinde bir tür "cennetten kovulma" mitolojisini çağrıştıran "dünyaya atılmış insanoğlu/şair/özne" imgesinin, tıpkı Rousseau'nun eserlerinde olduğu gibi, Baudelaire şiirinde de baskın olması anlamlı bir bulgudur.

"Atılma" tematiğinin aşamaları Baudelaire'in kurduğu mitolojik çerçeveyi güçlendirir. İlk bölümden sonra üç dörtlük boyunca şairin annesinin Tanrı'ya serzenişi gelir. Bu sitem önce şikayet biçimindedir: *"Ah ! que n'ai-je mis bas tout un noeud de vipères, / Plutôt que de nourrir cette dérision" (Ah! Bu ucubeyi beslemek yerine, /Bütün bir engerek yumağı doğursaydım!).* Burada anne ile temsil edilen "zamansız ve uzamsız varoluş", doğum öncesi, mitik dünya kavrayışındaki "boşluk" kavramıyla örtüşür. Boşluk (La Béance) ilk baştaki boşluk, hiçlik durumu, Yunan-Roma mitolojisinde varoluş hikayesini başlatır. Aynı şemanın kozmik-mitik "atılma-dışlanma" tematiğini genişlettiğini görürüz; ancak, serzenişle başlayan itiraz, bir tehdide dönüşür: *"Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable / Sur l'instrument maudit de tes méchancetés, / Et je tordrai si bien cet arbre misérable, / Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés!" (Beni bunaltan kinini savuracağım / Kötülüklerinin lanetli aletine, / Ve o sefil ağacı öyle buracağım, / Vebalı tomurcukları çıkmayacak).*

Şiirin ilk bölümündeki bu karanlık, belirsiz, tekinsiz, tehdit dolu havayı "kozmik karanlık" olarak nitelersek, izleyen bölümde tablonun aydınlanmaya başlamasını şeffaflık konusuyla ilişkilendirebiliriz. Karanlık içine atılmış, tek başına kalmış şair yine de iyilikçi güçlerin koruması altındadır: *"Pourtant sous la tutelle invisible d'un Ange, / L'Enfant déshérité s'enivre de soleil" (Ama bir Meleğin görünmez kanatları altında, / Reddedilen çocuk sarhoş olur güneşle).* Karanlık ve cehennemsi bir ortamda dünyaya atılmış şair dünyada karşısına çıkan güzelliğin farkına varır: *"Et dans tout ce qu'il boit et dans tout ce qu'il mange / Retrouve l'ambroise et le nectar vermeil." (Ve yediği her şeyde, içtiği her şeyde / Bulur tanrı yemişini ve kızıl nektarı).* Bu iyilikçi güç hem Rousseau'da hem de Baudelaire'de gözlemleme ve "örtüsünü açma" yetisiyle ilişkilendirilir. Esas olarak poetikanın işi de budur; kutsallığı "ifade edebimle" yetisine, "söz oluşturma", "çevreyi açınsayabilme", yine bir bakıma varlığı şeffaflaştırma çabasına bağlamak gerekli. Böylece atılmışlık özellikle Rousseau'da, "yazarak kendini kuran birey" biçiminde ortaya çıkar. Başlangıçtaki karanlık dağılmış, şeffaflığın aydınlığı bütün şiiri kaplamıştır. Rousseau'nun *Yalnızgezer*'de tanımladığı iyilikçi doğa bütün gücüyle şairin yanında yer alır: *"Il joue avec le vent, cause avec le nuage / Et s'enivre en chantant du chemin de la croix; / Et l'esprit qui le suit dans son pèlerinage / Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois (Rüzgarla oynar, bulutla söyleşir / Ve Çarmıh yolunu söyleyerek sarhoş olur; / Hac yolunda onu izleyen ruh / Ağlar, orman kuşu gibi şen gördüğünde onu).*

Doğayla uyuşumun yarattığı aydınlığın karşısında, diğer öznelerin yanında, şairin belirsiz konumunun yarattığı tedirginlik vardır. Oysa koruyucu gücüne göre doğada bulduğu bu dostane karşılama sonrasında türdeşlerinde yankı bulmayacaktır; bu neşeli ve güç verici ortam yine de endişenin izlerini taşır. Tıpkı Rousseau'da olduğu gibi Baudelaire'de de topluluğun düşmanca bakışı süreklidir: *"Tous ceux qu'il veut aimer l'observent avec crainte, / Ou bien, s'enhardissant de sa tranquillité / Cherchent à qui saura lui tirer une plainte, / Et font sur lui l'essai de leur férocité." (Sevmek istedikleri korkuyla gözler onu, / Ya da dinginliğinden cesaret bulur / Yarışırlar canını yakmak için, / Yırtıcılıklarını denerler üstünde).*

Şair, çevresindekilerin küçümsemesi ve dışlamasıyla karşılaştıktan sonra en yakınındakilerin tepkisiyle karşılaştığında toplumdan kovuluşu tamamlanacaktır. Annesinden sonra bu kez de karısı sözü alır: *"Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui papite, / J'arracherai son coeur tout rouge de son sein, / Et, pour rassasier ma bête favorite, / Je le lui jetterai par terre avec dédain!" (Titreyip çırpınan bir yavru kuş gibi, / Bağrından çıkarıp alacağım kıpkırmızı kalbini, / Ve, doyursun karnını diye gözde hayvanım, / Yere fırlatacağım küçümseyerek!)*

Düşlemler'in genel havasında hissedilen olumsuzluk ile *Kötülük Çiçekleri*'ndeki buruk ritim birbirine uyar. Daha ilk gezide dünyanın dışına itilmiş bir birey portresi çizen gezgini Baudelaire'deki *flâneur*'e yaklaştıran şey bu bağsızlıktır. *Düşlemler*'in öznesi öncelikle bağlarından kopmuş bireydir: "Benim için bu dünyada her şey bitti. Ne bir iyilik ne bir kötülük bekliyorum artık. Bu dünyada ne umudum ne de endişem kaldı ve işte uçurumun dibinde, talihsiz bir ölümlü olarak, ama tıpkı Tanrı gibi acı bilmez durumda bekliyorum"[9]. Baudelaire de *Kutsama* şiirinde, tıpkı Rousseau'nun yaptığı gibi, öznenin atılmışlığına ve toplum dışına itilmişliğine mistik ya da kozmik bir boyut kazandırır. Dolayısıyla her iki yapıt da temelden birbiriyle örtüşür. Sonraki paragrafta Baudelaire'in daha önce incelediğimiz düşme tematiği açıkça belirtilir: *"Dışımda kalan her şey artık bana yabancı. Bu dünyada artık ne yakınım, ne benzerim, ne de kardeşim var. Dünyada yabancı bir gezegendeymiş gibiyim, sanki yurdumdan atılıp buraya düşmüşüm"*[10]. İzleyen cümleler kutsama şiirinin tematiğiyle birleşir: *"çevremde bir iki şey tanıdık geliyorsa bunlar sadece üzücü, iç parçalayıcı şeyler; yakınımda olan, çevremde bulunan şeylere ancak beni rencide eden bir küçümseme ya da içimi kemiren bir acıyla bakabiliyorum."*[11]. *"İkinci gezi"deki yalnızlıkla ilgili bölüm de bu genel havayı destekler gibidir: "Bu yalnızlık ve tefekkür saatleri tam anlamıyla kendim olabildiğim, hiçbir pürüz, hiçbir engel olmaksızın kendim olabildiğim, doğanın istediği varlık biçimine kavuşabildiğim günün tek zamanı"*[12].

Kutsama'da belirgin olan "atılmışlık" teması, tedirginlik ve endişeyle tamamlanır. Bunlar da yine *Düşlemler*'de baskın temalardır: "Dünyada her şey sürekli bir dalgalanma içinde. Hiçbir şey sabit ve oturmuş bir biçime sahip değil...."[13]. Bu bölüm

sürekli hareketi içeren, sürekli değişimi içeren *Kötülük Çiçekleri* poetikasıyla uyuşur. Yine aynı düşünceyi benzer cümlelerle dokuzuncu gezide de yineler: "*Mutluluk bu dünyada insana özgü görünmeyen, sürekli bir durumdur. Dünyada her şey sürekli hareket halinde, bu da hiçbir şeye sabit bir biçim kazandırmıyor. Çevremizde her şey değişiyor*"[14]. Aynı tedirginlik bir kez daha yinelenir: "Biz de değişiyoruz ve hiç kimse bugün sevdiğini yarın da seveceğinden emin olamıyor. Bu yüzden bu dünyadaki bütün mutluluk tasarılarımız hayalden ibaret"[15].

Özetleyecek olursak, öznenin varoluş sırasındaki yolculuğunun ilk aşamasında dünyaya atılışı, ikincisinde toplum tarafından (şiirde önce anne, sonra da eş tarafından temsili bir dışlanma) dışlanma vardır. Üçüncü aşamada şairin yöneldiği yer yukarısı, yukardan gelen ışık, aydınlık olacaktır. Rousseau'nun da sürekli vurguladığı bu "iç aydınlanma" şairin amacı olur: *"Vers le Ciel, où son oeil voit un trône splendide, / Le Poète serein lève ses bras pieux, / Et les vastes éclairs de son esprit lucide / Lui dérobent l'aspect des peuples furieux:" (Muhteşem bir taht gördüğü göğe doğru, / İnançlı kollarının açar sakin şair, / Ve berrak zihninin geniş şimşekleri / Öfkeli halkların görüntüsünü verir ona).*

Şairin ulaşmak istediği yer artık bu dünya değil, ışıklar içindeki yücelik ve güzellik dünyası olacaktır. Bütün bu imgenin ışıklar içinde sunulması şiirde çizilen tabloyu birden şeffaflaştırır: *"Je sais que vous gardez une place au Poète / Dans les rangs bienheureux des saintes Légions, / Et que vous l'invitez à l'éternelle fête / Des Trônes, des Vertus, des Dominations." (Bilirim Şair için vardır yeriniz / Kutsal Birliklerin mutlu saflarında, / Ve ebedi şölenine davet edersiniz onu / Tahtların, Erdemlerin, Egemenliklerin).*

Buradan itibaren aydınlanma ve ışığın genişleyip evrensel bir yüceliğe, iyi, doğru ve güzelin işteşliğine doğru ilerlediğini görürüz. Rousseau söyleminin esasını oluşturan bir ilerleyiştir bu. Denebilir ki Baudelaire bu söylemin özünü kavramış, bu nedenle şiirinden öznesi olan atılmış insana bir bakıma bir şeffaflık yolu olarak kurtuluşu, kurtuluş olarak şeffaflığı göstermiştir. Sonuçta elde edilen şey saf ışıktır: *"Car il sera fait que de pure lumière, / Puisée au foyer saint des rayons primitifs, / Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière, / Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs!" (En saf ışıktan yapılacak o, / İlk aydınlığın kutsal ocağından çıkacak, / Ve bütün parlaklığıyla o ölümlü gözler, / Kararmış ve sulugöz aynalardır ancak).*

Rousseau'nun tanımladığı mutluluk durumunu Baudelaire "ilksel ışıkların aziz ocağı" biçimindeki düzdeğişmeceyle ifade eder. Buradaki ışık hiç kuşkusuz Yalnızgezer'in tanımladığı "kendine yeten güç", "bütün bir evren" ya da "tanrılaşma" olarak nitelediği "mutluluk durumu"dur. Aynı mutluluk durumunun bu kez daha ince simgelerle uyuşumlarda yer aldığını görürüz.

3) Uyum ve Mutluluk: *Uyuşumlar*

Bütün bu tanımlamalar, Starobinski'nin "uyanıkken görülen düş" olarak nitelediği *La Nouvelle Héloise* ile *Uyuşumlar* şiirini birbirine yaklaştırır: *"Rousseau'nun gerçek dünyada ve insanların toplumunda artık bulamadığı berraklığın çağrısı"*[16] aslında Baudelaire için de geçerlidir. Bu tanımlama da tam olarak "uyuşumları" niteler: *"Düşünün... Bizimkine benzeyen ideal bir dünya, ama her şeyiyle farklı. Doğa orada bizdeki doğanın aynısı, ama dengeleri daha özenli kurulmuş, düzeni daha belirgin, görünümü daha hayranlık verici; biçimler daha zarif, renkler daha canlı, kokular daha derin, her şey daha ilgi çekici. Bütün doğa orada öyle güzel ki böylesine etkileyici bir tabloya karşı ruhlara aşkla dolduran seyri bu güzel dengeyle rekabet etme isteği yanında uyumunu bozma korkusu da veriyor ve buradan aynı seyirlerin asla canlandırmadığı kalplerin bilemeyeceği anlık zevklere hassas olan kişiler için enfes bir duyarlılık ortaya çıkıyor."*[17]

Ruhları birbirine şeffaf olan Julie ile Claire örneğinde olduğu gibi Rousseau anlatıcısı her şeyi görmek ve bilmek ister; *Düşlemler*'de, Tanrı gibi her şeyi bilen olmak ister[18]: *"Varlığımın doğasını değiştirebilsem ve canlı bir göz (oeil vivant) olsam, bu işi seve seve yapardım"*[19]. Doğanın bir tapınak olarak imgesi kuşkusuz Yalnızgezer'in temel fikridir. Basit bir tematik çözümleme Kutsama şiirinde belirlediğimiz şemanın bu kez kozmik mutluluk üzerindeki vurguyla birlikte daha damıtılmış biçimde sergilendiğini gösterir: *"La Nature est un temple où des vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles: / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers" (Doğa bir tapınak, canlı direklerinden / Anlaşılmaz sözlerin yayıldığı yer yer; / İnsan orda simgeler ormanından geçer / Bildik bakışlarla gözlenirken derinden*[20]*).*

Toplumdan beklentisi kalmamış filozofun tesellisi tapınakta duyacağı anlaşılmaz sesleri anlaşılır hale getirmek, bir bakıma yine bir örtüyü, gizlerin örtüsünü kaldırmak, donuk olanı şeffaflaştırmaktır. Tıpkı "Uyuşumlar" şiirindeki özne gibi, "yalnızgezer" de doğada tanıdık bakışlar görür. Ancak "yalnızgezer" henüz bu tanıdık bakışlarda bir anlam arayışına girişmez. Buna karşın burada tanımlanan mutluluk tam da Baudelaire'in uyuşumlarda tanımladığı "özel bir an"a denk gelir. Rousseau'da "Tanrı gibi insanın kendi kendine yettiği durum" tanımlaması mutlak mutluluğa işaret eder; tam varoluş, mutlak varoluş olarak karşılanabilecek bir duygudur bu: *"diğer her tür histen uzakta var olma duygusu kendi içinde değerli bir mutluluk ve huzur duygusu..."*[21]. Tanımlanan bu his "tek başına bu varoluşu değerli ve farklı kılabilir; bu varoluşta sürekli bizi oyalayan ve dünyamızdaki hoşluğu bulandıran her tür duyumsal ve dünyevi izlenimden"[22] ortaya çıkabilir. Rousseau'nun burada sözünü ettiği hissin eğretilemelerle zenginleştirilmiş ifadesini Baudelaire'in aynı şiirinde buluruz: *"Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et*

profonde unité / Vaste come la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. (Birleşen uzun yankılar gibi uzakta / Bir karanlık ve derin birlikte yalnız, / Gece gibi, ışık gibi uçsuz bucaksız, / Renkler, sesler, kokular söyleşip durmakta.)

Çizilen manzarada bir tek öznenin çevresini saran çift anlamlı gerçeklik vurgulanır; bir yandan yaşayan nesnelerin gerçekliği, öte yandan aynı nesnelerin yarattığı natürmort tarzı bir tablo. Genel anlamda uyuşumlar şiirinin okurda yarattığı irkilme duygusu, bir araya getirilemeyecek bu iki ögenin, ölüm ile yaşamın, bu denli tekinsiz temasından kaynaklanır. Bu tedirginliğin sonraki dizelerde yumuşadığını görürüz: *"Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / -Et d'autres, corrompus, riches et triomphants," (Diri kokular vardır çocuk tenlerince, / Obua tadında, çayırlarca yeşildir, / -Kimi de var, ayartıcı, gür, zengin, nice,).* Ölüm-yaşam tematiğinin oturtulduğu yaşayan doğa-ölü doğa imgesi ortasında yalnız kalan insan şiirin sonunda tıpkı Rousseau'nun betimlediği mutluluğa benzer bir vecd durumuna ulaşır; şiirin son dizeleri yerçekiminden kurtulan bir beden, bedeninden sıyrılan ve cennet ülkesine kanat çırpan bir ruh görüntüsü üstüne kurulmuştur: *"Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens." (Genişleyen, yayılan sonsuz şeylerle bir, / Misk, amber, buhur ve günnük benzeri, uzun / Coşkusunu şakırlar duyuların, usun.)*

Uyuşumlar şiirinin çizdiği tabloda kozmik mutluluğu kavramanın ayrıcalığı, kutsama şiirinde acı çeken öznenin örtüleri kaldırma, nesneleri ve varoluşu şeffaflaştırma gücüne bağlanır. Bu konuda Baudelaire şiirini ele alan Proust, özellikle kısa şiirlerin hayranlık verici olduğunu söyledikten sonra uzun şiirlerin de, kısa, düz bir sonuca bağlandığını söyler. Proust'un sözünü ettiği kısa düz sonuçlar *Düşlemler*'in öznesinin yazma tarzını çağrıştırır. Burada da sonuçlar kısa ve düzdür; Rousseau önceki uzun eserlerin aksine, kozmik mutluluğu tanımladığı bu son eserinde bölümleri kısa tutmuştur: *"belki de isteyerek böyle basit sonuçlar yazmıştır. Ama her şeye rağmen burada kısaltılmış bir şeyler, bir nefes eksikliği var"*[23]. Burada düz sonuçlara karşın Baudelaire'in ayrıcalığı "aynı şiir içinde yenilenmeyi", yeniliği, ani ton değişikliğini sağlayabilmesi gibi; bu bakımdan da Rousseau'ya çok benzer. Özellikle itiraflar ve düşlemlerde bu oldukça belirgindir.

4) Sonuç

Proust'un deyişiyle "sefahatin istavroz çıkardığı, en derin teolojiyi öğretme işinin Şeytan'a bırakıldığı" *Kötülük Çiçekleri*'nde Rousseau'nun dünya kavrayışını yineleyen "Kutsama" ve "Uyuşumlar" adlı şiirler, eserin bütününü kavrayıp açıklayan ve temsil eden anlamlarla yüklenir. Toplum ister dinsel ister dindışı olsun bireyi bazı

ritüelleri yerine getirmeye zorlar; Rousseau'nun çözdüğü özgürlük işte bu maruz kalınan ritüel jest ve düşüncelerden bağımsızlaşma anlamı taşır. Rousseau'nun kavradığı özgürlük, toplumsalın kültürelde varlığına karşıdır. Baudelaire'in yeniliği bu ritüellerin yerine yenilerini koymak ya da bu ritüelleri ortadan kaldırmaktadır; bu hareketi bile *Kötülük Çiçekleri*'nin bütünsel kozmik kavrayışına uyar.

Aydınlanma düşüncesinin temelini oluşturan ve Rousseau'nun açıkça örneklendirdiği ilkeyi göz önüne aldığımızda Baudelaire'in Rousseau'ya olan borcu daha da netleşir: "özerkliğimiz içinde kendimizi sürekli yaratma" olarak özetlenebilecek bu ilke aynı zamanda sanatsal-edebi yaratma sürecini de ifade eder. Baudelaire'in her iki şiirinde hiç kuşkusuz bu yaratma sürecinin sancısıyla kıvranan bir poetik özne görürüz. Rousseau'nun iki eserinde ana çizgileriyle ortaya çıkan öznenin bu özneyle akrabalığını hem metinsel düzlemde hem de bağlamsal düzlemde açıkça belirleyebiliriz. Baudelaire öznesi tıpkı Rousseau'nunki gibi kendini yaratma sürecinde yeniden kurgulayan, dolayısıyla sürekli değişimi içeren bir öznedir. Her ikisinin ortak noktası sürekli olarak örtülü olanı, gizli kalanı açığa çıkarmak, varoluşu şeffaf kıldıkça tanrısal bir mutluluğa ulaşmaktır. En iyi örneğini *Kutsama* ve *Uyuşumlar* şiirinde bulabileceğimiz bu öznel hareket kaynağını Rousseau metinlerinin temsil ettiği XVIII. yüzyıl sonundaki büyük zihinsel değişimlerden alır; sonraki yüzyılın romantizm akımıyla sürdüreceği bu zihinsel değişimler, modernlik kavramına anlamını kazandıran Baudelaire şiiriyle somutlaşır. Bu açıdan Rousseau metniyle Baudelaire şiiri arasında tarihsel ve bağlamsal bir ilişki kurabiliriz. İlki kendi çağının sonundaki dönüşümleri fark ederek bunları kendinden sonrakilere kaynaklık edecek biçimde ifade edip dile getirebilmiştir. İkincisi ise yine keskin tarihsel dönüşlerin yaşandığı bir dönemin sonundaki toplumsal olgulara dair kalıcı ve etkili şiirsel çözümlemeler sunabilmiştir. Her iki kurgudaki özneyi Tarih'le ayrılmaz bir bütünlük içine sokan şey, temelde dilsel ve kurgusal olgu olan metnin, şiirin, söz'ün çağları aşan kavrayıcı niteliğidir. Öncelikle Rousseau'nun metinlerinde belirlediğimiz bu niteliği, söz'e verilen önceliği, bütün bir edebiyat tarihinin dönüştürücü, çağı belirleyici kavrayış biçimi olarak Baudelaire şiirinde belirgin biçimde görürüz.

NOTLAR

1 Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris, 1971.

2 Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloise*, Ganier Flammarion, Paris, 1967, s. 45-46

3 Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris, 1971, s. 103.

4 *A.g.y.*, s. 104.

5 Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloise*, *a.g.y.*, s. 45.

6 Starobinski, *a.g.y.*, s. 104.

7 Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, Garnier, Paris, 1960, s. 8.

8 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Flammarion, s. 13.

9 Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, Garnier, Paris, 1960, s. 8.

10 *A.g.y.*, s. 9.

11 *A.g.y.*, s. 9.

12 *A.g.y.*, s. 13.

13 *A.g.y.*, s. 70.

14 *A.g.y.*, s. 119.

15 *A.g.y.*, s. 119.

16 *A.g.y.*, s. 105.

17 Rousseau, *Dialogues*, I, *Oeuvres complètes*, Pléiade, I. cilt, Paris, 1975, s. 668

18 *A.g.y.*, s. 105.

19 Rousseau, alıntı: Starobinski *a.g.y.*, s. 368.

20 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, çeviri: Sait Maden, Çekirdek yayınevi, 1996, s. 35.

21 Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, *a.g.y.*, s. 71.

22 *A.g.y.*

23 Proust, "A propos de Baudelaire" adlı makale *La Nouvelle Revue Française*'de 1 Haziran 1921'de yayımlanmıştır ve şu kitapta yeniden basılmıştır: Marcel Proust, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, 1987, Ed. Complexes, s. 123.

DE GEORGE SAND À BAUDELAIRE : UNE SOURCE FORT PROBABLE DE *BÉNÉDICTION* ET DE *RECUEILLEMENT*

Claude-Alain CHEVALLIER*

DE GEORGE SAND À BAUDELAIRE : UNE SOURCE FORT PROBABLE DE *BÉNÉDICTION* ET DE *RECUEILLEMENT*

Comme tout écrivain, Baudelaire a eu des devanciers auxquels il a emprunté, parfois sans en avoir pleine conscience, parfois aussi sans le moindre scrupule quand il s'agissait d'auteurs étrangers, des thèmes, des images, qu'il a marqués du sceau de sa forte personnalité. C'est ainsi qu'il doit à George Sand (1804-1876) l'idée de personnifier la «douleur», de la présenter comme un véritable don de Dieu et de lui accorder une valeur rédemptrice. Ne fait-elle pas de lui un être à part, un éternel exilé sur la terre, épris d'idéal, aspirant à l'infini, tandis que la foule de ses contemporains préfère se vautrer dans la débauche ?

Mots-clés : *Baudelaire, George Sand, Marie Daubrun, crénologie, emprunts, plagiats, Georges Maurevert, La Fanfarlo, Bénédiction, Recueillement, La Vie Antérieure.*

FROM GEORGE SAND TO BAUDELAIRE: A HIGHLY PROBABLE SOURCE OF *BÉNÉDICTION* AND *RECUEILLEMENT*

Like every writer, Baudelaire had precursors from whom he borrowed, sometimes unconsciously, sometimes without any scruples, especially in case of foreign writers, some literary subjects, some images he stamped with his own genius. And that is how he borrowed the idea of personifying the "douleur from George Sand (1804-1876)", of presenting her as a real blessing from God and granting her a redeeming value. Does not she make him an exceptional being, an eternal exile on earth, enamored of ideal, longing for infinite, while the crowd of his contemporaries prefers to wallow in debauchery?

Keywords : *Baudelaire, George Sand, Marie Daubrun, crénologie, borrowings, plagiarism, Georges Maurevert, La Fanfarlo,Bénédiction, Recueillement, La vie Antérieure.*

> *«Un des travers les plus naturels de Samuel était de se considérer comme l'égal de ceux qu'il avait su admirer; après une lecture passionnée d'un beau livre, sa conclusion involontaire était : voilà qui est assez beau pour être de moi ! – et de là à penser: c'est donc de moi, - il n'y a que l'espace d'un tiret».*
>
> (Baudelaire, *La Fanfarlo)*

* Professeur de Lettres classiques agrégé de l'Université
rocachevallier@orange.fr

L'étude des sources littéraires ou «crénologie».

Qu'elle soit le fruit d'un hasard de lecture, d'un rapprochement inattendu de textes (ce fut la cas ici), d'une brusque illumination, ou au contraire d'une recherche systématique et passionnée à la manière de Lanson[1], la découverte des sources littéraires, c'est-à-dire des œuvres antérieures qui ont pu fournir à un écrivain un thème, un ou plusieurs motifs, une situation, - ce qu'on appelle dans le jargon scientifique la «crénologie» - est à chaque fois aussi éclairante, sinon plus peut-être que la mise en lumière des rapports pouvant exister entre la vie de l'auteur et son œuvre, ou encore l' étude du contexte social et politique dans laquelle cette dernière s'inscrit. Seule en effet cette découverte permet, par une comparaison étroite de l'œuvre «émettrice» et de l'œuvre «réceptrice», de dégager les intentions profondes de l'écrivain, de juger de son génie personnel, en un mot de mesurer sa part d'originalité.

Trois cas peuvent se présenter : ou l'on constate que l'on a affaire à une création résolument nouvelle au sein d'une longue tradition, comme par exemple *l'Antigone* d'Anouilh (1944), reprise de l'œuvre de Sophocle, mais où fourmillent les anachronismes, les allusions délibérées à l'actualité politique de l'heure – l'écrivain réussissant le tour de force de «faire du neuf avec du vieux», ou il s'agit d'une pâle et médiocre imitation de Racine, comme *Phèdre et Hippolyte* de Pradon, ou enfin, ce qui est extrêmement rare, d'un authentique plagiat, comme *La Chute* (1956) de Camus, d'après *Monsieur de Bougrelon* (1897) de Jean Lorrain (1855-1906)[2].

Le plus souvent, ce que l'on peut discerner, ce sont des larcins de la mémoire, des réminiscences involontaires, dont l'écrivain n'a pas conscience et dont on ne saurait en toute justice lui tenir rigueur. On peut même affirmer sans crainte qu'il n'est pas d'écrivain, si grand, si original soit-il, qui ne se soit pas, de près ou de loin, inspiré d'une œuvre antérieure, qui n'y ait puisé quelques matériaux pour les utiliser à des fins personnelles, en vue des besoins internes de son œuvre et du «message» personnel qu'il entendait délivrer. Comme le fait remarquer Jules de Gautier : «Au regard d'un esprit érudit, aucune idée n'est absolument neuve et il est toujours possible au chercheur d'en découvrir la trace en quelque démarche de la pensée antérieure».[3]

De la même façon, Clément Borgal, s'interrogeant sur la part qu'il convient d'accorder à la spontanéité de Baudelaire et à l'influence de ses lectures dans l'élaboration de ses conceptions morales, philosophiques ou esthétiques, met en garde contre une recherche trop poussée des sources : «Relever dans les textes antérieurs toutes les similitudes possibles avec celui dont on s'occupe, est jeu facile et toujours payant. Mais que prouve-t-il ? On ne peut parler d'influence sans documents extérieurs démontrant la volonté d'inspiration ou d'imitation (....). En ce qui concerne Baudelaire, ces cas d'inspiration consciente sont rares, la spontanéité de son génie lui ayant souvent fait découvrir d'abord ce qu'il ne retrouva qu'ensuite chez les autres, avec une sorte de jubilation».[4] C'est ce qui se passa avec Edgar Poë à propos de qui

Baudelaire a écrit : *«En 1846 ou 1847, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poë : j'éprouvai une commotion singulière...Je trouvai des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poë avait su combiner et mener à la perfection»*

Quelques exemples connus d' «emprunts» chez Baudelaire.

Auteur d'un ouvrage déjà ancien et fort divertissant pour ses lecteurs, moins assurément pour ses victimes, dont certaines et non des moindres étaient encore en vie, quand il fut publié, *Le livre des plagiats*, Georges Maurevert (1869-1964), montrait en 1922, avec preuves à l'appui, à propos de la plupart de nos grands écrivains, de Montaigne (1533-1592) à Pierre Benoît (1886-1962), en passant par Baudelaire, que *«le génie trouve volontiers ailleurs le sujet, l'image ou l'expression qu'il aurait voulu trouver en soi – et qu'il pouvait peut-être y trouver...»*. Le même Maurevert allait encore plus loin, qui déclarait : *«Il existe certainement un grand nombre d'œuvres modernes, quelques-unes déjà célèbres, qui ne sont que des mosaïques de plagiats que le temps seul dénoncera aidé par le hasard»*[5].

Maurevert a relevé, dans un chapitre intitulé «Les Peccadilles de Charles Baudelaire», les «emprunts» faits par notre poète à des poètes américains et anglais. C'est ainsi que, pour écrire les quatrains du *Guignon*, paru le 1er juin 1855 dans la Revue des deux Mondes, Baudelaire a traduit presque littéralement une strophe du *Psalm of life* de Longfellow (1807-1882) et, pour écrire les tercets, une strophe de *l'Elegy written in a country chuchyard de* Thomas Gray (1716-1771). La traduction versifiée de Baudelaire suit, presque ligne à ligne les deux poèmes.[6] Dès 1888, la Grande Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg, signalait que Baudelaire s'était étroitement inspiré du poème d'Edgar Poë *A Hélène* (1831), pour écrire *Le Flambeau Vivant*, publié le 20 avril 1857 dans La Revue Française, première pièce du cycle consacré à Madame Sabatier et qui célèbre l'amour platonique et régénérateur :

Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières...[7]

Depuis lors, on a montré que *La vie antérieure* contenait deux passages empruntés à des œuvres antérieures. Un rapprochement a en effet été établi, entre le vers célèbre

*Le **secret** douloureux qui me faisait **languir***

et ce passage d'Astolphe de Custine (1790-1857), un homosexuel en proie au spleen, que Baudelaire admirait : *«A dix-huit ans, je sentis que tout était fini pour moi en ce monde (...). Je suis condamné à **languir** dans le monde (....) Depuis que je suis au monde, mon être est une **énigme** qu'aucun cœur n'a devinée, qu'aucun esprit n'a pénétrée et que je puis expliquer moins que personne»*.

Quant aux deux derniers vers, ils semblent indubitablement empruntés à un distique du très médiocre roman en vers, de Léon Bruys d'Ouilly, intitulé *Thérèse* et paru en 1836.

J'étais trop accablé pour bien ***approfondir***
Le ***secret*** *que mon cœur tremblait de découvrir*

On voit par la citation extraite de *la Fanfarlo*, où Samuel Cramer s'en vante sans scrupule, que Baudelaire était fort habile à s'approprier le bien d'autrui et à lui conférer sa propre originalité. Plus grave : le grand baudelairiste américain, W.T. Bandy a montré, en 1950, que *Le Jeune Enchanteur* n'était que la traduction d'une nouvelle anglaise parue en 1836 dans le keepsake *Forget-me-not* sous le titre identique, *The Young Enchanter from a papyrus of Herculanum*, et, en 1953, que, pour écrire son *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages* (1852), notre poète s'était contenté de traduire paresseusement en français deux articles américains parus en 1849 et 1850 dans le *Southern Literary Messenger !* Quant à Y.-G. le Dantec il a constaté que le préambule même de son article s'inspirait d'un roman de Pétrus Borel (1809-1859), *Madame Putiphar*, paru en 1839.....

On sera moins sévère pour Baudelaire, si l'on réfléchit que le petit revenu, que lui versait chaque mois le notaire Ancelle, depuis que sa mère lui avait, en septembre 1844, imposé un Conseil judiciaire, devait lui paraître insuffisant et le contraignait à recourir à une littérature «alimentaire», c'est-à-dire à multiplier les piges dans les journaux.

La personnification de la «douleur» : une allégorie empruntée à George Sand.

Le thème du rôle bénéfique de la «**douleur**», (encore parfois appelée «**souffrance**»), inspiratrice du poète, qui fait de lui un homme à part, éternellement solitaire, un véritable exilé sur terre («*Je me sens comme étranger au monde et à ses cultes*» confiera-t--il à sa mère en 1863), radicalement insatisfait de la vie, un mystique assoiffé d'absolu, «**douleur**» qui, par conséquent, le purifie, le grandit, en le démarquant, en l'isolant de la foule grossièrement matérialiste et méprisable de ses compatriotes, n'est pas neuf au 19ème siècle.. Il a été amplement orchestré par Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Musset, Vigny...avec les variantes nécessaires, mais jamais encore la «**douleur**» n'avait été personnifiée, interpellée, convoquée à voir un spectacle, à entendre une musique, à s'écarter loin de la «multitude vile» des bourgeois parisiens qui, le soir venu, se livrent à la débauche.

Chez Baudelaire, qui parle quelque part de «*cette facilité à* ***souffrir****, commune à tous les artistes et d'autant plus grande que leur instinct du juste et du beau est plus prononcé*», ce thème, plus encore que chez nombre de ses contemporains, qui se

sentent en exil dans leur siècle, qui ne cessent d'exprimer leur dégoût de la vie et le mépris des bourgeois, auxquels ils reprochent une totale incompréhension de l'Art et un penchant prononcé pour les plaisirs les plus grossiers, les plus avilissants, occupe une place toute particulière et surprenante. Dans *La Fanfarlo*, Mme de Cosmelly dira à Samuel Kramer, double évident de notre poète : «*«Vous souffrez, il est vrai ; mais il se peut que cette* ***souffrance*** *fasse votre grandeur et qu'elle vous soit aussi nécessaire qu'à d'autres le bonheur».*[8]

On voit en effet que, loin de subir cette «**douleur**» comme une fatalité interne, comme une malédiction qu'il voudrait écarter de lui, Baudelaire la chérit comme une sœur ou comme une maîtresse, une inspiratrice, au point qu'il demandera à Nadar en 1860 : *«Connais-tu, comme moi,* ***la douleur savoureuse*** *?»*. Mieux encore, non seulement il la revendique comme faisant de lui, par une espèce d'élection divine, un être d'exception, mais surtout il la cultive amoureusement comme l'instrument d'une connaissance cachée, comme un moyen d'accès privilégié à une réalité supérieure qui demeure obstinément cachée au commun des mortels, à savoir l'existence de «l'universelle analogie» qui lui permet de s'élever au-dessus du réel apparent et lui *«fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel»*, en même temps qu'il se sent constitué d'*«une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement, sur cette terre même, d'un paradis révélé»*.

Aussi, se reconnaissant dans le poète américain, Edgar Poe, qui, *«du sein d'un monde goulu, affamé de matérialités, s'est élancé dans les rêves»*, Baudelaire de déclarer : *«Ne dirait-on pas qu'il aime un peu* ***la douleur****, qu'il pressent la future compagne inséparable de sa vie, et qu'il l'appelle avec une âpreté lubrique, comme un jeune gladiateur ?»*[9]

Je ne sache pas que le rapprochement ait déjà été opéré (ou du moins ne l'ai-je pas encore trouvé chez des spécialistes du poète), mais il me semble qu'on soit en droit de penser qu'en écrivant, dans *Bénédiction* (1857)

> Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la **souffrance**
> Comme un divin remède à nos impuretés...
> Je sais que la **douleur** est la noblesse unique
> Où ne mordront jamais la terre et les enfers ..

et surtout dans *Recueillement* (1861)

> Sois sage, **ô ma Douleur**...
> Pendant que des mortels la **multitude vile,**
> Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,

Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma douleur, donne-moi la main ; viens par ici,
Loin d'eux...

Baudelaire se soit souvenu d'un passage du roman «gothique» de George Sand, *Lélia*, paru en 1833, complètement remanié en 1839, et bien oublié aujourd'hui, alors même qu'il «eut une grande répercussion sur les esprits, tant en France que dans l'Europe entière» (Lafont-Bompiani).

*«J'étais habituée à **ma souffrance**. C'était ma vie, c'était **ma compagne**, c'était **ma sœur** (...). Reviens donc, **ô ma douleur** ! Pourquoi m'as-tu quittée ? Si je ne puis avoir d'autre **amie** que toi, du moins je ne veux pas te perdre. N'es-tu pas mon héritage et mon lot ? C'est par toi seule que **l'homme est grand**. S'il pouvait être heureux dans ce monde d'aujourd'hui, s'il pouvait traverser d'un front serein et voir d'un œil tranquille la laideur du genre humain qui l'entoure, il ne serait pas plus que cette **foule stupide et lâche, qui s'enivre dans le crime et s'endort dans la fange**. C'est toi, ô douleur sublime, qui nous rappelle au sentiment de **notre dignité**, en nous faisant pleurer sur l'égarement des hommes ! C'est toi **qui nous mets à part**, et nous places, brebis du désert, sous la main du pasteur céleste qui nous regarde, nous plaint, en attendant peut-être qu'il nous console !».*

On constate aisément, à la lecture de ce texte, qu'une trentaine d'années avant Baudelaire, George Sand avait déjà mis l'accent, dans la bouche de son héroïne, sur la dignité d'une «**douleur**» aimée et même recherchée, dans la mesure où elle fonde, à ses yeux, la grandeur de l'homme sous le regard de Dieu qui la lui donne comme un moyen de salut, de même qu'elle avait insisté sur l'exil et la solitude volontaires de l'artiste, sur son dégoût et sa séparation d'avec une humanité qui lui fait horreur, sur la situation maudite faite à l'écrivain par la société. Autant de thèmes que l'on retrouvera souvent chez Baudelaire et dans ces deux poèmes.

«Elle est bête, elle est lourde...»

Le rapprochement effectué avec le passage cité plus haut de *Lélia* s'avère particulièrement piquant, quand on lit ce que, dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire, qui l'avait naguère qualifiée dans *Edgar Allan Poë, sa vie et ses ouvrages*, de «très grand et très justement célèbre écrivain», écrivait de George Sand, plus âgée que lui de dix-sept ans :

«George Sand est une de ces vieilles ingénues qui ne veulent jamais quitter les planches (...). Elle est bête, elle est lourde, elle est bavarde ; elle a dans les idées morales la même profondeur de jugement et la même délicatesse de sentiment que les concierges et les filles entretenues (...). Que des hommes aient pu s'amouracher de cette latrine, c'est bien la preuve de l'abaissement des hommes de ce siècle (...). Je ne puis penser à cette stupide créature sans un certain frémissement d'horreur»[10].

Pour la petite histoire, il faut savoir que Baudelaire ne pardonnait pas à George Sand de n'être pas, croyait-il à tort, intervenue sur sa demande, en 1855, pour imposer sa maîtresse[11] l'actrice Marie Daubrun (1828-1901) dans une pièce de théâtre qu'elle allait faire jouer. Il en avait conçu pour elle une haine folle et il ne cessa de l'insulter dans ses écrits..

En réalité, comme le souligne Léon Cellier, «l'affaire Daubrun» a agi comme catalyseur : elle n'a fait que cristalliser une opposition plus profonde, plus ancienne. Baudelaire était sincèrement choqué par l'anticléricalisme de la romancière, par ses idées démocratiques et socialistes, par son ardent féminisme, par sa justification de l'adultère, par sa foi dans le Progrès, par le grand nombre de ses amants, par son refus surtout de croire, comme lui, l'homme radicalement corrompu par le péché originel et promis à l'Enfer.[12] En outre, il méprisait son style «*coulant, cher au bourgeois*». Il donnera d'elle cette définition à l'emporte-pièce : «*George Sand : Ordures et jérémiades*».

Plus grave : sans doute avait-il conscience de lui avoir fait de nombreux emprunts qu'il lui coûtait de reconnaître. Il lui devait, outre sa personnification de la «**douleur**», sa conception du poète qu'il reprendra dans *l'Albatros* : «*Cet homme, écrit George Sand, à la fois disgracié et privilégié qu'on appelle poète (et qui) marche au milieu des hommes avec un profond sentiment de tristesse*». Elle avait chanté le «spleen», ce dégoût de la vie, avant lui, déclaré, avant lui, que la nature est un temple..... Antoine Adam a cru pouvoir montrer que le pantoum *Harmonie du soir* dérivait directement d'une des *Lettres d'un Voyageur*, parues en 1834.[13]

Cependant il convient, avec Clément Borgal, de se montrer prudent, quand on pense avoir découvert la source directe d'un poème de Baudelaire et ne pas trop vite crier à l'emprunt ou pire au plagiat. Comme tout artiste, il puise dans un fonds commun d'idées, de thèmes, d'images à la mode, qui flottent dans l'air du temps, et constituent une sorte de «vision du monde» collective, dont il hérite de ses devanciers immédiats et qu'il partage avec nombre d'écrivains contemporains, en l'occurrence des hommes en proie au spleen, au dégoût de vivre, qui auraient voulu encore croire en Dieu, mais ne le pouvaient plus, depuis qu'il avait été banni du ciel par les philosophes du XVIIIème siècle (*«Dors-tu content Voltaire* ?[14]), et qui avaient vécu l'échec de la révolution de 1830, le coup d'Etat du 2 décembre 1851, assisté avec dégoût au triomphe insolent de la bourgeoisie d'affaires et au règne de l'argent-roi. Mais cette «vision du monde», profondément pessimiste, Baudelaire l'a retravaillée et l'a transmuée selon sa propre exigence, sa propre sensibilité et sa conception personnelle de l'art, affirmant ainsi son originalité.

Aussi la distance est-elle grande entre le texte en prose, passablement complaisant et geignard, de George Sand, et *Recueillement*, où, dans l'espace resserré des

quatorze vers, le poète est parvenu à enclore, à faire ressentir intensément à son lecteur son «*ami*», son «*frère*», avec une profusion d'images, de sonorités, toute la profondeur de sa «**douleur**». Ce thème principal de la «**douleur**» personnifiée, s'il l'a incontestablement emprunté à George Sand, il l'a notablement enrichi d'autres thèmes secondaires, d'allégories, de symboles, de correspondances, qui le renforcent. La Douleur, avec un D majuscule est non seulement personnifiée, comme le Regret souriant, les Défuntes années, mais encore assimilée à une jeune enfant remuante, mais tendrement aimée (Comment ne pas penser à «*Mignonne, allons voir si la rose*»), que le poète adulte, quelque peu agacé, convie, pour la calmer, à la fois à contempler (**vois**) un tableau, ou mieux assister à la célébration d'un mystère, en l'occurrence un féerique coucher de Soleil sur la Seine (**eaux, arche**), et à prêter l'oreille à une musique (**entends**).[15]

Il lui explique aussi que, tandis que certains Parisiens, les plus nombreux, s'apprêtent à se livrer à une débauche assimilable aux Saturnales romaines (**la fête servile**), dont ils ne tarderont pas à éprouver de la honte et du remords, les autres, la petite minorité privilégiée, dont elle et lui font partie, trouveront dans la venue de la Nuit la paix de l'âme. C'est l'occasion qu'il choisit pour faire un bilan de sa vie, pour évoquer avec une douce mélancolie (**le Regret souriant. À prononcer avec diérèse : *sou-ri-yant**) devant elle, sa jeunesse qui s'est enfuie et qui est déjà si loin qu'il la reconnaît à peine (**les Défuntes années en robes surannées**). Le dernier tercet laisse entendre que la Nuit n'est pour lui que la préfiguration de la mort (**le Soleil moribond, un long linceul**), dont, déjà bien malade, il attend qu'elle fasse entrevoir à sa «*nature exilée dans l'imparfait*», le paradis connu dans une vie antérieure, «*les splendeurs situées derrière le tombeau*»

On peut donc dire qu'un thème, un sujet, une situation, appartiennent non pas à celui qui les a trouvés le premier, mais bien à celui qui a su les fixer fortement dans la mémoire des hommes. Baudelaire démontre ainsi que l'originalité du génie ne réside que dans la forme ou dans l'expression, c'est-à-dire dans la faculté de transmettre une intense émotion et d'élever l'âme.

NOTES

1 Gustave Lanson (1857-1934) est célèbre pour avoir appliqué en France la méthode historique et comparative à l'étude des grands textes littéraires. Péguy (1873-1914) lui a reproché de tourner autour d'eux sans jamais les aborder directement et sans en dégager l'originalité et la beauté.

2 Dans le numéro de janvier-février 1969 de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, L. F. Hoffman a révélé et démontré, par une confrontation serrée des deux textes, que, pour écrire *La Chute* (1956), Camus s'était inspiré, à la limite extrême du plagiat, d'un roman paru en 1897, de Jean Lorrain (1855-1906), écrivain symboliste bien oublié aujourd'hui. Il s'agit de *Monsieur de Bougrelon*, qui venait d'être réédité en 1945 aux Editions Littéraires de France (Même lieu (Amsterdam), même durée romanesque, même trame, mêmes personnages, même structure métaphysique...)

3 Le philosophe Jules de Gaultier (1858-1942) est surtout connu pour avoir forgé, en 1892, le concept de «Bovarisme» d'après le roman de Flaubert, pour désigner un état d'insatisfaction sur les plans affectifs et sociaux, état morbide qui conduit à une fuite dans l'imaginaire et le romanesque.

4 *Baudelaire* par Clément Borgal. Editions universitaires. 1961. p.96

5 Georges Maurevert . *Le Livre des plagiats.* Arthème Fayard. 1922. (p.210-218).

6 On trouvera dans l'édition de Marcel A. Ruff au Seuil, p. 51, une traduction en français des deux textes.

7 On trouvera chez Maurevert, p. 213, une traduction en français du texte de Poë que Baudelaire s'est contenté de paraphraser.

8 *La Fanfarlo,* p. 279 de l'édition de Marcel A. Ruff

9 *Edgar Alan Poe, sa vie et ses ouvrages.* Revue de Paris. Mars-avril 1852) Edition Ruff p. 323

10 *Mon cœur mis à nu.* Edition Ruff. p. 633

11 On ne sait si l'actrice fut sa maîtresse, mais il est permis d'en douter, quand on lit ce que Baudelaire lui écrivait : «Je vous aime, Marie, c'est indéniable, mais l'amour que je ressens pour vous, c'est celui du chrétien pour son Dieu (...). Désormais, vous êtes mon unique reine, ma passion et ma beauté ; vous êtes la partie de moi-même qu'une essence spirituelle a formée (...). Soyez mon ange gardien, ma Muse et ma Madone, et conduisez-moi dans la route du beau». (*Correspondance.* I, 103). On retrouvera le même vocabulaire érotico-mystique un peu plus tard dans les poèmes adressés à Mme Sabatier. La possession physique répugnait à Baudelaire qui devait se contenter d'aimer les femmes platoniquement.

Le cycle dit de Marie Daubrun contient les pièces de XLIX à LVII dans la deuxième édition. «Dans l'ensemble, ils expriment une tendresse paternelle ou fraternelle, mais non dépourvue d'une sensualité insidieuse et pénétrante. S'il fallait qualifier ce cycle (...) on pourrait l'appeler le cycle de l'amour équivoque» (Marcel Ruff)

12 Léon Cellier. *Baudelaire et George Sand.* R.H.L. avril-juin 1967. Baudelaire l'appelle «la théologienne du sentiment» et lui reproche de «supprimer l'Enfer par amitié pour le genre humain» *(Edgar Poë, sa vie et ses œuvres).*

13 «L'harmonie glissait mollement avec la brise, et le hautbois soupirait si doucement que chacun retenait sa respiration, de peur d'interrompre les plaintes de son amour. Le violon se mit à pleurer d'une voix si triste... La harpe fit alors entendre deux ou trois gammes harmoniques qui semblaient descendre du ciel et promettre aux âmes souffrantes sur la terre les consolations et les caresse des anges. Puis le cor arriva du fond des bois et chacun de nous crut voir son premier amour venir du fond des forêts».

14 Musset. *Rolla* (1833). Le poète rend Voltaire responsable de la déchristianisation de la France et du mal être d'une jeunesse privée de foi.

15 Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire a écrit : «Quand le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés ; une sanglante harmonie éclate à l'horizon (...). Et dans *Notes nouvelles sur Edgar Poë* (1859) : «Ce soleil qui, il y a quelques heures, écrasait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l'horizon occidental de couleurs variées. Dans le jeu de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles ; ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l'opium. Et le coucher de soleil leur apparaîtra en effet comme la merveilleuse allégorie d'une âme chargée de vie, qui descend derrière l'horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves».

BAUDELAIRE VE YAHYA KEMAL'İN ŞAİR DUYARLILIĞINDA SONBAHAR MEVSİMİNİN BASKIN VARLIĞI

Nedim KULA*

L'EXISTENCE DOMINANTE DE LA SAISON AUTOMNALE DANS LA SENSIBILITE POETIQUE DE BAUDELAIRE ET DE YAHYA KEMAL

Caractérisé par un temps pluvieux et peu ensoleillé, l'automne, est une explosion de couleurs et de parfum. La saison constitue le thème de prédilection des poètes comme Baudelaire et Yahya Kemal. Annonçant à la fois le déclin de la vie et le dépérissement de la force artistique, elle forme la source du spleen baudelairien. Le désastre dans la nature résonne comme un cri de désespoir dans l'âme du poète. Quant à Yahya Kemal, bien qu'il éprouve l'idée de la mort et l'accablement du temps qui passe, il accepte la réalité sans révolte. En un hédoniste sublimant le plaisir, il s'adonne à la contemplation de la nature dans une circulation des sons et des sens. Ce qui rapproche les deux poètes, c'est la sonorité musicale et la sobriété de l'expression.

Mots-clés: *nature, automne, temps, déclin de la vie, spleen, révolte, contemplation, épicurisme, sagesse, sobriété.*

THE DOMINANT EXISTENCE OF SEASON OF AUTUMN IN THE POETICAL SENSITIVITY OF BAUDELAIRE AND YAHYA KEMAL

Characterized by rainy and less sunny weather, autumne, with an explosion of color sand perfumes, is the major theme of poets such as Baudelaire and Yahya Kemal. This season which is the sign of both the decline of life and the die back of artistic weakening, is the source of spleen peculiar to Baudelaire. The destruction in nature turns in to a desperate outcry in the spirit of poet. As to Yahya Kemal, although he feels the idea of death and the depression caused by time which is passing, he accepts reality without any complain. As a hedonist who sublimates pleasure, he devotes himself to the contemplation of nature in a circulation of sounds and senses. The musical sound and simplicity of expression are what bring together these two poets.

Keywords: *nature, autumn, time, decline of life, spleen, complain, contemplation, epicurism, wisdom, simplicity.*

Mevsimlerden sonbahardır; ölüme yazgılı insan, asıl varoluşuna sahne olan, bilinen zamanın-uzamın artık hüküm sürmediği o sonsuzluk ülkesinde bir düş görür. Bu karmaşık, bitimsiz düşün yansıması sayılan dünya yaşamında,

* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi

kula@ankara.edu.tr

güneşle sürdürdüğü ilişkiye göre değişime uğrayan sarışınlığıyla, rüzgârla olan birlikteliğinden doğan büyüleyici o son raksla düş sahibinin duyularını harekete geçiren, adına sonbahar denilen bu sihirli güç, esin kaynağı olarak güzel sanatların birçok dalında yerini almıştır. İnsanoğlunun yeryüzünde ortaya çıkışından bu yana, çok sayıda sanatçının yaratıcılığını besleyen bu zaman dilimi, mitolojik kaynaklarda bile, en az diğer mevsimler kadar yüceltilmiş, Olympos'un doruklarını şenlendiren bazı tanrıçaların varlığında simgesel anlam kazanmıştır. Buna en güzel örnek, bolluk tanrıçası Demeter'dir. Kızı Persephone'nin yeraltı tanrısı Hades tarafından ölümün egemen olduğu karanlıklar diyarına kaçırılmasının ardından aşırı derecede üzülmesi, verimliliğini yitirmesine neden olur. Zeus'un ölüm tanrısını ikna etmesiyle durum iki tarafın lehine düzelir. Bundan böyle, sadece bahar, yaz aylarında kızıyla birlikte yaşama olanağına kavuşacak, geri kalan altı ayı ise onsuz geçirecektir. Sonbahar, çocuğunu yitirmiş bir annenin, tanrıça da olsa, gittikçe artan hüznünü içinde barındırır. Diğer örnek, güzellik aynı zamanda da bereket tanrıçası sayılan Afrodit'le ilgilidir. Aşık olduğu Adonis'i ölüm yüzünden erken kaybetmesi, yılın belirli aylarında, Hades'in eşi olmayı benimsemiş Persephone'yle sevdiği adamı paylaşmak zorunda kalması, onu neşeden uzaklaştırır. Sonbahar mevsimi ayrıca, Hora olarak bilinen Eunomia, Dike, Eirene gibi doğa yasalarını düzenlemekle görevli tanrısal güçleri; onların kardeşleri olan, Moira adıyla tanınan Klotho, Lakhesis, Atropos gibi dünya yaşamına yön vermekle yükümlü aşkın varlıkları da hızlı bir şekilde bize anımsatır. Yılın bu çarpıcı dönemi sanat dallarında nasıl ele alınırsa alınsın, değişmez olan, sürekli hüznü, unutuluşu, düzenli bir yok oluşu, anlamlı bir sessizliği çağrıştırmasıdır. Bu çalışmada, Fransız şiirini dünya yazınına açmayı başarmış Baudelaire'le, Türk şiirine geçmişiyle örtüşen bir kimlik kazandıran Yahya Kemal'in sonbahar mevsimine olan yaklaşımlarındaki benzerlikler ya da farklılıklar üzerinde durulacaktır.

Kötülük Çiçekleri(Les Fleurs du mal) kitabında yer alan *Düşman (L'Ennemi)* şiirinin ikinci dörtlüğünde Baudelaire, okuyucuyu sonbahar sözcüğüyle karşılaştırır: *Vardım düşüncelerin güzüne demek, / Suyun yer yer mezarlar gibi oyduğu / Sele gitmiş toprakta düzlemem gerek / Kürekler, tırmıklarla her bir oyuğu. (Voilà que j'ai touché l'automne des idées, / Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux / Pour rassembler à neuf les terres inondées, / Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux)*[1] Şair, her zamanki yaklaşımıyla, insanı çevreleyen, ondan bağımsız bir güç olarak varlığını sürdüren tanrısal doğaya değil, iç evrenine yönelir. İç aleminde derin izler bırakan geçmişin ağırlığı altında ezilir. Altında soluk aldığı gök kubbenin görkemli görünüşüyle çelişen sürdürdüğü tekdüze yaşam karşısında insanlık konumunu sorgulamaya çalışır. Leibniz, Wolff gibi düşünürlerin yaratılmışların en iyisinde olduklarına inandıkları bu yeryüzünde, XIX. Yüzyılın ona yüklediği iğreti "Candide" kimliği altında yitik cenneti ararken başından geçen bütün olumsuzluklar, gözlerinin önünden geçer. Bütün yaşamını, içinde her türden ağaç olan büyük bir bahçeye

benzetir. Korkunç bir fırtına bu bahçeyi yerle bir etmiş, besleyici meyveler vermesini engellemiştir. Sanki tarih öncesinde meydana gelen Nuh tufanı, bu toprakları da etkisi altına almış, buraya özgü değerleri sularıyla örtmüştür. Sanki kıyamet meleği İsrafil sur denilen alete üfleyip yaşamın izlerini silmiştir. Fırtınanın toprakta açtığı oyuklar bile mezara benzemektedir. Ölüm havası, kalın bir sis tabakası olur, kuşatır her yanı. Kendimizi, Dante'nin cehennemine doğru kıvrılarak giden dolambaçlı bir yolda hissederiz. Böyle bir ortamda bile, zayıf da olsa, şairin bir umudu vardır. Aniden bir çiftçiye dönüşür; tarımda kullanılan nesnelerle biçimini yitirmiş bahçe toprağını yeniden şekillendirmeyi düşünür. Oysa, yapılan biçimsellikten öteye gitmeyecek, felaketin yok ettiği meyveli ağaçları eski haline getiremeyecektir. Baudelaire'in bu şiirindeki sonbahar, dış doğada değil, şairin düşüncelerinde baskın olan, geçmişteki büyük yıkımı çağrıştıran, duyumlar aracılığıyla sezdirilen soyut bir kavramdır.

Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubbemiz* kitabında bulunan, şairin yaşama bakış açısını saydamlaştıran *Düşünce* şiirindeki şu dizeler, aynı soyut anlayışı yansıtmakta, adeta Baudelaire'e gönderme yapmaktadır: *"Gördüm ve anladım yaşamak mâcerâsını, / Bâkiyse rûh eğer dilemezdim bekasını. / Hulyâsı kalmayınca hayâtın ne zevki var? / Bitsin, hayırlısıyle, bu beyhûde sonbahar. / Ölmek değildir ömrümüzün en fecî işi, / Müşkül budur ki ölmeden evvel ölür kişi."*[2] Yaşamı olumlu-olumsuz serüvenler bütünü olarak gören şair, burada Doğu düşüncesine özgü bilgece bir tavır sergiler. O, hayat denilen oluşumu anlama peşinde koşturan yeniyetme biri değildir artık. Ömrünün sonbaharında eriştiği olgunlukla, yeryüzü sahnesinde olup bitenleri yorumlayabilecek yetkinliktedir. Bedenle ruh arasında yaradılış gereği gerçekleşen bitimsiz savaşın yol açtığı yara, içinde durmadan kanamaktadır. İnsanın kendi varlığında ölünceye kadar sürecek bu savaş karşısında sadece seyirci kalmanın verdiği manevi huzursuzluk, yaşlandıkça daha da artmakta, sonu gelmez bir işkenceye dönüşmektedir. Yılların yorgunluğu altında gün geçtikçe çöküşe geçen bir bedenle, böyle bir vücudun oluşturduğu hapishaneden kurtulmak için çaba harcayan ölümsüzlük peşindeki ruh arasında oynanan evrensel oyunun edilgen bir oyuncusu haline gelmek, şairin içine düştüğü acıklı halin en belirgin nedenidir. Böyle bir bedenle sürdürülmeye çalışılan her türlü zevkten yoksun, verimsiz bir hayat, artık yaşanmaya değmez. Bu içinden çıkılmaz durum karşısında kurtuluşa varmak için duyulan ölme isteği, ölüm gerçeğinden daha acıdır. Yahya Kemal'in dizelerinde de, sonbahar, yaşamın belirli bir dönemini yansıtan zaman dilimidir. Farklı uluslardan da olsalar, iki şairin şiirinde aynı sesi duymak şaşırtıcıdır.

Uzak İklimlerin Kokusu (Parfum exotique) şiirinde Baudelaire, sonbahara yüklediği işlevi değişikliğe uğratır: *Gözlerimi kapayıp bir güz akşamı, ılık, / Uzun uzun koklasam yanan göğsünü senin, / Yayılmış ne kıyılar görürüm mutlu, engin, / Bir değişmez güneşin ateşiyle aydınlık; (Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne, / Je respire l'odeur de ton sein chaleureux, / Je vois se dérouler des rivages*

heureux / Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;)[3] Ilık sonbahar akşamı, şairin duyularını harekete geçiren gizemli bir güce dönüşür. Şiirin birinci dizesinde vurgulanan bu esin kaynağının yanında, sevgilinin varlığı ikinci derecede kalır. Şairi gözlerini kapatıp çağrışımlara açık tutan güzdür, kadın daha sonraki aşamada devreye girer. İklimin etkisi altında, kadının göğsünün sıcaklığı hissedilir, güneşin ışığını içen mutlu kıyılar gözlerde canlandırılır. Yaşanan mevsimin özelliği, bireyin çevresine olan bakışını da değişime uğratır. İnsanı saran evren, aklın denetiminden kurtulmuş duyuların aracılığıyla çok kısa bir sürede algılanır, uzak olan yakınlaşır. Sonbaharın bilinen fizik kurallarının dışında oluşturduğu bu yeni yaşam alanında şaire düşen, geçmişe kendini bırakmak, anılarla zaman ötesi yolculuğa çıkmaktır. Mevsimdeki durgunluk, şairin gözlerini kapayıp bir başka boyuta girmesini sağlar. Dizelerin hiçbirinde devinim yoktur, şiirin havasına hakim olan mutlak sessizliktir. İklimin büyüsü bütün ortamı kaplar, gözle görünür gerçek evren silinerek, yerini, şairin iç dünyasında şekillenen imgelere bırakır. Bir güz akşamının esiniyle yapılan yolculuk, şairi, tekdüzeliğin sıkıcılığından uzaklaştırarak, zamanın var olmadığı bir başka alemin sonsuzluğunda özgürce kendini daha iyi tanımaya iter.

Yahya Kemal'in *Hazan Gazeli* şiirinde de sonbaharla sevgili hep birlikte anılır: *Hazan ki durmadan evrâkı sû-be-sû dökülür / Hazînesinden eteklerle reng ü bû dökülür /..Hazan da erse Kemâl el çeker mi cânandan / Lebinden ol mehe îmâ-yı arzû dökülür*[4] Şairin Bâki'nin etkisinde kaleme aldığı, Tanpınar'ın *İki Sonbahar Şiiri* başlıklı yazısına da konu olmuş bu dizelerde hüzünden en küçük bir iz yoktur. Sözcüklerin yüklendiği anlamlarla, seslerle resimle musikinin içinde kendini bulan okuyucu, Divan edebiyatının o kendine özgü düşsel havasıyla kuşatılıverir. Şaire göre sonbahar, her tarafı yapraklarıyla kaplayarak varlığını kanıtlamaya çalışan bir canlıdır. Bütünden koparılmış parçaları dört bir tarafa saçtığı halde yoksul, acınacak duruma düşmez. Doğadan aldığını yeniden ona verme eylemi onu güçsüz yapmak yerine daha da yüceltir. Ressam gibi çevresini çeşitli renklerle donatarak, iç zenginliğini gün ışığına çıkarır. Sadece renkler değildir ilgi çeken, ardından kokular da gelir. Renklerin, kokuların birlikte raks ettiği gönlü okşayan bir ortamın çok yönlü mimarı olan sonbahar, sanki, epiküryen felsefenin bütün inceliklerini bir arada sunan bir haz sofrasıdır. Hayatın gerçeklerine arkasını dönüp alay etmeyi alışkanlık haline getirmiş bir rind; Dionysos ayinlerini şölen yerine çevirmiş coşkun bir bakkha'dır. Geçmişin yükünü ne kadar ağır olursa olsun taşımakta kararlı yaşlı bir konağın, asırlık gövdelerine sarılmış asalak sarmaşıklarıyla farklı ağaç türlerinin bulunduğu bahçesindeki yosunlu havuzu canlandıran bir fıskiyedir. Sonbahara yüklenen düşsellik, şiirin sonunda birden katı gerçekle yer değiştirir, yine insanın yaşlılık dönemiyle örtüşür. Ama karamsar bir bakış açısı görülmez. Ömrünün son mevsimi de olsa, şair, sevmeyi kutsal bir görev bilecek; dudağından o ay yüzlüye hep sevgi sözcükleri dökülecektir. Sonbaharın Baudelaire'de uyandırdığı duygular daha çok

alışkın olduğumuz bir şairi, Yahya Kemal' de ise, kendi içinde dinginliğe kavuşmuş bilge şairi öne çıkarmaktadır.

Baudelaire'in *Konuşma(Causerie)* şiirindeki şu dizeler, sevilen kadınla güz mevsimini yine bir araya getirmesi açısından üstünde durmaya değer: *Bir güz göğüsünüz siz, güzel, aydınlık, pembe! / Ama bende bir deniz gibi yükselir de bun, Geri çekilirken,üzgün dudaklarımda hep / Yakan tadını bırakır acı çamurunun. (Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose!/Mais la tristesse en moi monte comme la mer, / Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose / Le souvenir cuisant de son limon amer.)*[5] Şair, sevdiği kadınla sonbahar göğü arasında bir benzerlik bulur. Onu, güzel, aydınlık, pembe sıfatlarıyla yüceltir. Oysa kendisi, deniz kadar engin, nedenini açıklamakta yetersiz kaldığı bir hüzünle kaplıdır.Bu duygu,gittikçe kabaran deniz gibi içinde büyüyüp gelişmekte, ruhunun derinliklerinde silinmesi zor izler bırakmaktadır. Bu hüzün, daha önce tanımış olduğu kadınların tutumundan mı kaynaklanıyor, iyiyle kötü arasında süren savaşın belirsizliğinden mi ileri geliyor, maddenin sınırları içinde yaşamaya yazgılı bir ölümlünün güzelliği ararken önüne çıkarılan engellerden mi doğuyor bilinmez. Gerçek olan, şairin varlığının parçası haline gelmiş bu olumsuzluğun altında, o berrak sonbahar göğünün, onun kadar güzel o sevilen kişinin olmadığıdır.

Güz Şarkısı(Chant d'automne) şiirinde ise, sonbaharın ölümü çağrıştıran sesini duyar gibi oluruz. Güz mevsimi karşısında duyulan karamsarlık somut bir görünüm kazanır: *Bütün bir kış boyunca saracak beni: dehşet, / Hınç, ürperme, kızgınlık ve bir bitmez uğraşı, / Kutup cehenneminde bir güneş gibi elbet / Yüreğim andıracak donmuş, kızıl bir taşı. (Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère, / Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,/Et, comme le soleil dans son enfer polaire, / Mon coeur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.)*[6] Baudelaire, sıcak yaz günlerinin ardından beliren güzü, yakın bir tarihte başına gelecek her türlü tersliği önceden duyurarak doyuma ulaşan kötü niyetli bir haberci gibi görür. Bir anda gelip geçiveren yaz günlerini bütün görkemiyle aydınlatan güneş, artık eski gücünü yitirmek üzeredir. Her türlü umudun kaynağı olarak görülen ışık, yavaş yavaş karanlığın kalın örtüsü altına gizlenecek, kozmik yasaların etkisi altında ona yenik düşecektir. Şair, eskisi kadar ısıtamayan güneş karşısında umutsuzluğa kapılır, sanatına esin kaynağı olmuş böyle bir gücü kaybettiğinde, yaratıcı özelliğinin de köreleceğini düşünür. Karanlık, her zamanki alışkanlıklarına sınırlama getirecek, bir yerde özgürlüğünü baskı altına alacaktır. Doğduğu şehirde "düşünür gezgin"(flanör) olarak istediği gibi hareket etme olanağından yoksun kalacak olması, onu, öfkenin doruk noktasına taşıyacak, ruhunun aynası olan sanatsal yapıtının gelişimini etkileyecektir. Işığın karanlığa, sıcağın soğuğa dönüşmesi sürecinde oluşan kaçınılmaz değişiklikler, şairin yaşamıyla birlikte sanatında da derin izler bırakacak, onu, Pascal'la özdeşleşmiş, insana sürekli baş dönmesi hissi veren dipsiz uçurumun kenarına sürükleyecektir. Sonbahar

mevsimiyle başlayan maddi-manevi boyuttaki yoksunluklar, şairin düşüncelerinde, duygularında depremler yaratacak kadar büyük; yüreğini donmuş bir taşa çevirecek denli etkilidir. Sonbaharın hissettirdikleri şu dizelerde daha çarpıcı bir görünüm alır: *Bu tekdüze düşüşü böyle her dinleyişte / Sanırım hızlı hızlı tabut çakan biri var. / Kimin için?-Dün yazdı;bu gelense güz işte! / Bu gizemli gürültü bir bitiş gibi çınlar. (Il me semble, bercé par ce choc monotone / Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part./Pour qui?-C'était hier l'été;voici l'automne! / Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.)*[7]

Doğanın yeniden uyanış için sessizce bekleyişidir sonbahar. Ama bu sessizliğe doğru ilerlerken göze çarpan devinim, şairi irkiltir. Kırılan dalların, düşen yaprakların gürültüsüdür bu. Aynı zamanda, yaklaşan kış için hazırlık yapan ailelerin, evlerinin avlusuna boşaltırdıkları yakılacak odunun da çıkardığı sestir. Bu ses, şairi farklı çağrışımlara yöneltir.Kaleyi ele geçirmek için, düşman askerlerinin büyük kapıya koçbaşıyla bütün güçleriyle yüklenmelerini akla getirir. Ayrıca, bir idam mahkûmunun son nefesini vereceği o darağacını çağrıştırır. Şair, kendini, kapısı zorlanan o kale; ölüm cezasına çarpılmış, idam sehpasını seyrederken bütün yaşamı gözlerinin önünden akıp geçen o kişi gibi hisseder. Avluya boşaltılan kışlık odunların çıkardığı sesle, tabutun kapağı bir daha açılmamak üzere kapatılırken çakılan çivilerden yayılan sesler birbirine karışır. Doğanın tekdüze hali, her dönem aynı şekilde yinelenen, dünya uzay boşluğunda tükenene kadar da yinelenecek olan sıradan devinimi, Baudelaire gibi duyarlı bir şairde olağanüstü bir değer kazanacaktır. Sıradanlığın, şair imgeleminde kapladığı, yankıları olumsuz da olsa ayrıcalıklı yer; bilinenin yansıtılışında olağanüstünün devreye sokulması, okuyucuyu uyanık olmaya zorlar. Çağrışımlardaki zenginlik, bilinçaltının karmaşık işlevi onu şaşırtır. Dizelerdeki başoyuncu sonbaharın kendisidir. Devinimi sıradandır ama yarattığı görünüm görkemlidir. Şair, hem seyirci hem evrensel oyunun küçük parçası konumundadır. Kapağı çivilenmiş tabutta yatanın kendisi olduğunu düşünür. Bütünden ayrılmış parçayı simgeleyen sonbahar yaprağı, şairin ölümlü bedeniyle benzerlik gösterir. Maddeci görüşün baskın olduğu Batı kültüründe yetişmiş bir şair için, sonbahar somut bitişi vurgular. Başka bir yaşam boyutuna geçiş olarak ele alınmadığı için, karamsarlığı artar, kendine yetemeyen güçsüz bir varlık olur çıkar. Şiirin ikinci kısmında da görüleceği gibi, sevdiği kadının yeşil gözlerinden saçılan ışığa gereksinim duyar. Ama mevsimin çağrıştırdığı düşme olgusunun verdiği hüznü bir türlü dağıtamaz. Artık, o anda, ne sevilen kadının varlığı, ne gözlerinden yayılan tatlı ışık, ne aşk, hiçbiri şairi avutmaya, aradığı huzuru vermeye yetmez. Vazgeçilmez olan, sonbaharın şekil verdiği ortamda, denizde parlamasını sürdüren güneştir.

Yahya Kemal'in *Sonbahar* şiirinin başlangıç dizeleri, mevsimin ölümle olan ilişkisini daha yalın yansıtır: *Fânî ömür biter bir uzun sonbahâr olur. / Yaprak, çiçek ve kuş dağılır, târümâr olur. / Mevsim boyunca kendini hissettirir vedâ; / Artık bu*

dağdağayla uğuldar deniz ve dağ. / Yazdan kalan ne varsa olurken haşır neşir; / Günler hazinleşir, geceler uhrevîleşir; / Teşrinlerin bu hüznü geçer tâ iliklere. / Anlar ki yolcu, yol görünür serviliklere.[8] Baudelaire'in şiirinde, yetiştiği kültürün de etkisiyle, içinden çıkılmaz bir kötümserliğe yol açan, şairde mutlak yok oluş duygusu uyandıran, sözcüklerine haykırış havasını vermeye zorlayan sonbahar, Yahya Kemal'in bu dizelerinde sessizce benimsenen bir gerçek haline gelir. Şair, bütün yaşamı çile çekmekle geçmiş dervişlere özgü o anlamlı boyun eğme tavrını benimser. İnsanın ölümlü olduğu gerçeğinin herkes tarafından büyük bir olgunlukla kabul edilmesini bekliyor gibidir. Duyguları her tarafı ayağa kaldıran bir çığlığa, isyana asla dönüşmez. Sonbahar, canlıların sonunun bir gün geleceğini, bu gerçeğin üzerinde düşünülmesi gerektiğini bize anımsatan zaman dilimidir. Parça kendini besleyen yüce varlıktan ayrılırken değişik şekillere uğrar, farklı renklere bürünür. Doğa, sanki ayrılık töreninin hazırlıklarını yapmaktadır. Dünya üzerindeki her oluşum, türü ne olursa olsun, hayranlık uyandıran bir biçimde eksiksiz bir bütün meydana getirmekte, kendilerini yöneten gizli yasalara bağlılıklarını hep birlikte haykırmaktadırlar. Bu ayrılış zamanı gerçekleşirken hüzün, günleri sımsıkı sarar, gecenin karanlığı kutsal sırlar saklar. Doğanın yaslı hali, sonunda duyarlı şairin iç dünyasına da yansır. Doğada hazırlanan bu veda töreninde, kendini bekleyen kaçınılmaz sonun yansımasını görür. Şair, yaşam denilen büyük maceranın bir gün bitecek oluşunu şaşkınlıkla karşılamaz, Baudelaire'de olduğu gibi haykırış haline getirmez,bilgece tavrını sürdürür: *İnsan duyar yerin dile gelmiş sükûtunu / Bir başka mûsîkiye geçiş farzeder bunu; / Teslîm olunca va'desi gelmiş zevâline, / Benzer cihâna gelmeden evvelki hâline.*[9] Şairdeki bu bilgece yaklaşım, "ışık doğudan gelir"(Ex oriente lux) özlü sözünü doğrular niteliktedir.İnsanoğlunun yeryüzünde ortaya çıkışından beri gündeminden düşmeyen yaratılış sorunu, şairin dizelerinde açıklığa kavuşmaktadır. Bu inanışa göre, ölüm, hiçlik alemine geçiş değildir. Varlığın, bilinen zaman-uzam kavramının sınırlarını aşarak şekil değiştirmesi, bir başka boyuta erişmesidir.Dairesel devinim içinde süren evrensel düzende, başlangıçla son birbirininin karşıtı değil, devamıdırlar; süreklilik gösteren bir akışta birbirlerine dönüşürler. Düşünürlerin yüzyıllarca tartıştıkları, gelecekte de tartışacakları bu konunun aslında ne kadar basit bir gerçeğe dayandığı bu dizelerde anlaşılmaktadır. Yaratılışı bu şekilde anlayıp açıkça vurgulayan bir kafanın, ölümden korkması, yılgınlığa kapılması söz konusu olamaz. Rind yaşam tarzını kendi yapısına uygun bulan Yahya Kemal'de,servilere giden yol hüzünlü olabilir ama başka aleme açılan kapı şeklinde ele alınması, onu yeni bir umudun tükenmez kaynağı yapar. Şair, sonbaharın esinlediği bu ölüm macerasını sonlandırırken de inancında herhangi bir değişme saptanmaz: *Yaprak nasıl düşerse akıp giden suya, / Rûh öyle yollanır uyanılmaz bir uykuya, / Duymaz bu anda taş gibi kalbinde bir sızı / fark etmez anne toprak ölüm mâcerâmızı.*[10] Yaşamın bitişi son derece doğal karşılanır, kısa ya da uzun sayılabilecek bu yolculuk hiçbir heyecan uyandırmaz. Doğa, bu bitişin farkına bile varmaz. Dini inanca göre, insan topraktan yaratıldığı

için anne konumunda olan bu güç, kendinden bir parça olan çocuklarının ölmesine hiç aldırmaz. Ölüm bu yüce varlığa dönüş sayıldığından, anne yüreğinin sızlaması için de herhangi bir neden yoktur.Baudelaire'de sonbahar kent yaşamında sıradan varlık gösterirken, Yahya Kemal'de, doğanın bağrında yükselen kutsal bir inanç olur.

Baudelaire'in *Sisler ve Yağmurlar (Brumes et Pluies)* şiirinin birinci dörtlüğünde, sonbaharla mezar sözcükleri yine birlikte geçer: *Güz sonları, kışlar, çamur denizi ilkyazlar, / Siz aldatıcı mevsimler! Belirsiz bir mezar / Ya da sisli bir kefenle sararsınız diye / Beynimi, gönlümü,değersiniz her sevgiye. (O fins d'automne, hivers, printemps trempés de boue, / Endormeuses saisons! Je vous aime et vous loue / D'envelopper ainsi mon coeur et mon cerveau / D'un linceul vaporeux et d'un vague tombeau."* Sonbahar, bu dizelerde, tek başına bir değer olmaktan çıkar; kış, ilkbahar mevsimleriyle aynı düzleme oturtulur, onlar gibi aldatıcı olarak görülür. Sonbaharın, ne.yapacağı belli olmayan kararsız mevsimler içinde yer alması, onun belleğimizde o ana kadar korunmuş olan geleneksel şeklini birden tersine çevirir, silik hale getirir. Kafamızdaki geleneksel resim, duyularla algılamakta zorlandığımız bir hayalet kimliğine bürünür. Şair, onu bu özelliğiyle benimser, diğerleriyle birlikte mezar-kefen çağrışımı yaptığı için ilgi duyar. Değişken görüntüsüyle, katı gerçeğin esaretinden bir süre de olsa oyalayıp, beynini, yüreğini koruyabildiği için sever onu. Sonbahar,şairin durmadan değişen iç dünyasının dış uzamdaki benzeridir. *Sanatçının Duası (Le Confiteor de l'artiste)* düzyazı şiirinde, yeniden o bilinen görüntüsünü alır: *Gün sonları ne kadar içe işleyici güzün! Ah! can yakacak kadar işleyici! çünkü öyle tatlı duyular vardır ki dalgaları yoğunluklarını önlemez; Sonsuz'un ucundan daha keskin uç da yoktur.*[12] Sonbahar, yazı kışa çeviren sihirbazlık yetisiyle hayranlık, doğayla olan veda töreniyle hüzün verir. Ayrıca erdemlidir; güzelliği saklama gereğini duymaz, cömertçe sergiler. Özellikle gün batımında daha da çekicidir. Şairin içine işleyen, biraz sonra silinecek olan güzelliğin o anlık resmidir. Şairin bakışını göğün, denizin uçsuz bucaksızlığına daldırarak, ona zevk verir, sonsuzluk duygusunu yaşatır. Yalnızlığın, sessizliğin gizli koruması altında, onu derin düşüncelere daldırır, çevreyle bütünleşmesini sağlar.

Dullar (Les Veuves) başlıklı bir başka düzyazı şiirinde, şair, yaşlı bir kadını *öğleden sonra, çok güzel bir güz göğü, yığın yığın özlem ve anı yağdıran bir gök altında*[13] bir bahçede, kalabalıktan uzakta, askeri bandonun vereceği konseri dinlemeye hazırlanırken betimler. Sonbahar dekoru içinde yaşlı kadın dimdik durmakta, stoacılara özgü bir gurur sergilemektedir. Buna benzer bir dekor, şairin *İççağrılar(Les Vocations)* adıyla bilinen düzyazı şiirinde de bulunur. Orada, *üstünde güz güneşinin ışınlarının keyifle oyalanır gibi göründükleri,güzel bir bahçede,bulutların yola çıkmış kıtalar gibi yüzdükleri, şimdiden yeşilimsi bir gök altında*[14] dört güzel çocuğun, bulutları seyrederken yaptıkları konuşmalardan söz edilir. Burada önemli olan, ilerlemiş yaşına rağmen stoacı davranış biçimine sahip kadın ya da geçip giden bulutların büyüsüne kapılarak aralarında sohbet eden çocuklar

değil, gökyüzüne masalsı bir hava veren sonbaharın varlığıdır. Dikkat edilirse, bu mevsimin doğadaki yansımasına vurgu yapılmıyor, gökyüzüne kazandırdığı görünüm üzerinde duruluyor. Yerdeki sonbahar şairi karamsar yapar, ona ölümü aklından geçirtir. Gökyüzündeki işlevi ise sanatsaldır, mutlak güzelliği sahneye koymaya çalışır, paletindeki renklerle göğe başka bir derinlik kazandırır. Şairin bakışları yere çevrildiğinde, sonbaharın kimliği hemen değişir. Annesine yazdığı 13 kasım 1865 tarihli mektubundaki şu tümceler, bunun güzel bir örneğidir: *Spleen denen şeye çok benzeyen uyku ve uyanıklık hali içerisindeyim; sana sık sık yazmak ödevim. Zira seni yine kış mevsiminin hafakanları, acıları bastırmaya başladı; seni oyalamak, beni de belki kuvvetli kılacak...*[15] Doğadaki sonbahar, şairin iç sıkıntısını artırmaya yaramakta; sadece ruhuna değil,bedenine de giderilmesi zor bir güçsüzlük vermektedir. Mevsimin annesinde yol açtığını söylediği ruhsal sıkıntılar, aslında, kendisiyle ilgilidir. Acılarını hafifletmenin en iyi yolu da, mektup yazma gerekçesine sığınıp, görünmeyen kişiyle kurulan soyut ilişkidir.

Yahya Kemal, sonbaharın hüznünü yansıtırken ölçülü kalmayı başarır. Yaklaşımında, duygularında insan ruhunu rahatsız edecek bir taşkınlığa rastlanmaz. Güzellik kavramına olan eğilimi öne geçer, estetik çizgi hep korunur. *Mevsimler* şiirinin ilk dizeleri şairin bu özelliğini çok açık bir şekilde ortaya koyar: *Kopar sonbahar tellerinden, / Derinden, derinden, derinden, / Biten yazla başlar keder mûsıkîsi.*[16] Sonbahar, bir müzik aleti görünümünü alır, tellerinden hüzün dolu şarkılar çıkar. Bu dizelerde, mevsim o alışılmış renklerinden soyutlanır, baştan başa bir ses olur. Tellerinden duyulan herhangi bir ses değildir, sanki geçmişin bütün ağırlığını, gizemini içinde taşımaktadır. Sirenlerin gemicileri kendilerine çekip onları yollarından alıkoyan o tatlı, kışkırtıcı sesine benzemez, tam tersine, insanı düşüncenin derinliklerine çekip kendini bulmasını sağlar. Şair, daha sonraki dizelerde, doğadan yayılan keder havasına artık kandığından, bulutların dağılıp, baharla birlikte musikinin de denizler kadar engin olmasından söz eder. Kullanılan "kanmak" fiiline dikkat edilirse, sonbaharın estirdiği keder duygusuna karşı bir yakınma yoktur. Bu duygu, şair gibi son derece duyarlı varlık için bir gereksinimdir. Onu, olgunlaşma yolunda doyasıya yaşamak gerekir. *Akşam Mûsıkîsi* şiirinde vurguladığı gibi, kederde bir "hâtıra zevki" de bulur. Bu duyguyu iyice yaşayabilmek için, İstanbul'un Kandilli semtini mekân olarak belirler. Vakit de akşamdır, perde perde inerken *Artık ne gelen, ne beklenen var; / Tenhâ yolun ortasında rüzgâr / Teşrin yapraklarıyla oynar.*[17] Anılarda yolculuğa çıkabilmenin en uygun zamanıdır akşam. Karanlık, sanatçının imgelem gücünü etkiler, duygularını harekete geçirtir. Göze rahatsızlık verecek canlı-cansız unsurlar ortadan kaldırılmıştır. Ortada tek bir insan bile yoktur. Şairin seyir sahnesini dolduran sadece rüzgârla sonbahar yapraklarıdır. Bu iki varlığın sevgiliye dönüştüğü saatler, gittikçe derinlik kazanır, anılar havada uçuşmaya başlar. Karanlık iyice bastırdığında, görünen dünya tamamen silinip gider, bir hayal olur. Sanki o

eski Doğu masallarına özgü hava kaplar ortalığı, artık düş içinde düş görmenin şaire yaratıcılık kazandırdığı, onu ayrıcalıklı kıldığı zamandır. Ama, Haşim'in *Tahattur* şiirinin son dizesinde de geçen o gölgelenen dünyadaki anımsama zevkinin aynısını Yahya Kemal'e tattıran yine sonbahardır.

Eylül Sonu şiirinde seçilen yer, Kanlıca'dır. Güz mevsiminin büyüsünü en iyi yansıtan bu yerde, şair, bakışını semtin sakinlerine çevirir: *Günler kısaldı. Kanlıca'nın ihtiyarları / Bir bir hatırlamakta geçen sonbaharları.*[18] Şair, yılın sarışın dönemini, yine insan hayatıyla ilişkilendirir. Kanlıca'nın yaşlılarını endişelendiren, semtin güzelliğini yaşamaya ömürlerinin yetmeyeceğidir, yoksa ölüm korkusu değildir. Onların kültüründe ölüm kaderde vardır, onun için ürküntü vermez. Burada önemli olan, şairin, içinde yaşadığı şehre özgü sonbaharı şiirinin çarpıcı dekoru yapması, mevsimin çağrıştırdığı ölüm düşüncesini,yaydığı hüznü, bedenini-ruhunu manevi terbiyeden geçirmiş bir gönül adamına yakışan olgunlukla ele almasıdır. Değerli bir araştırmacının deyişiyle *Yahya Kemal İstanbul'a has sonbaharı iyi duyan şairlerdendi; gerçi onun sonbaharı da hüzünle yüklüdür; fakat(...)şiirinde Fikret'in veya Cenab'ınki gibi marazî değil, bilgece bir hüzün hissedilir.*[19]

Baudelaire'le Yahya Kemal'in şiirlerinde önemli temalardan biri olan sonbahar, Nicolas Poussin'in *Et İn Arcadia Ego* tablosundaki ölüm kadar çağrışım yüklüdür. İki şairde de yaşamın son dönemi, bitimsiz bir hüzün, yaklaşan kaçınılmaz ölüm olarak görülür. İkisi arasındaki farklılık bakış açılarında gizlidir. Baudelaire, sonbaharın doğadaki yansıması karşısında derin bir iç sıkıntısı hisseder. Bu değişimi varlığın çöküşü olarak algılar, yetiştiği kültürün de etkisiyle tedirgin olur, ürker. Önceki sessizlik birden haykırışa, gizli bir isyana dönüşür. Mevsimin gökteki dolaylı etkisini ise çekici bulur, ressamlaşır. Yahya Kemal, sonbaharı, bütün olumsuz çağrışımlarına karşın epiküryen bir yaklaşımla karşılar. Rindlere özgü bir duruş sergiler. Hüznün de, ölümün de acı suyundan kanıncaya kadar içmeyi yeğler. Doğu kültürüne egemen olan bilgelikle, karşı çıkmayı değil, derin düşünceler içinde iç alemine eğilmeyi daha yerinde bulur. İki sanatçıyı birleştiren özellik ise, Michelangelo'nun Sistina Kiliseciği'nin tavanında ölümsüz kıldığı *Adem'in Yaratılışı* resminde dışa vurduğu yaratıcı eylemin sadeliğini sanatlarında göstermeleridir.

NOTLAR

1 Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Çev.: Sait Maden, Çekirdek, İstanbul, 1998, s. 42.

2 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1985, s. 82.

3 Baudelaire, a.g.y., s. 61.

4 Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 2011, s. 47.

5 Baudelaire, a.g.y., s. 121.

6 A.g.y., s. 123.

7 A.g.y., s.123.

8 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 79.

9 A.g.y., s. 80.

10 A.g.y., s. 80.

11 Baudelaire, a.g.y., s. 185.

12 Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, Çev.:Tahsin Yücel, Adam Yayıncılık, İstanbul, 1982, s. 11.

13 A.g.y., s. 30.

14 A.g.y., s. 79.

15 Baudelaire, *Mektuplar*, Çev.:Bedia Kösemihal, Düşün Yayınevi, İstanbul, 1983, s. 246.

16 Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 38.

17 A.g.y., s. 49.

18 A.g.y., s. 53.

19 Beşir Ayvazoğlu, *Yahya Kemal 'Eve Dönen Adam'*, Kapı Yay., İstanbul, 2008, s. 449.

YAHYA KEMAL, BAUDELAIRE VE ŞİİRİN YOLCULUĞU

Pınar AKA*

YAHYA KEMAL, BAUDELAIRE ET LE VOYAGE DE LA POÉSİE

Cet article envisage une réflexion sur la façon dont l'influence de Baudelaire joue un rôle dans la construction de la poésie de Yahya Kemal. Il vise à comprendre pourquoi Baudelaire se distingue parmi les nombreux poètes ayant influencés Yahya Kemal. On peut constater que la langue française et le symbolisme et la sonorité de certains mots qui se regroupent autour du thème du voyage ont une importance majeure dans cette influence. En outre, la relation poétique que Yahya Kemal noue avec Baudelaire se concrétise autour de l'image de la mère. Le poète trouve des liens sonores entre le mot 'mère' et les mots avec lesquels il veut le mettre en relation, non pas en turc, mais en français. Les mots dont il s'agit sont 'la mer', 'la mort', 'l'amour', 'amer' et 'la mémoire'. Tandis que le mot 'mémoire' intègre directement le mot 'mère', les mots 'mer', 'mort', 'amour', 'amer', évoquent le mot 'mère' grâce à une analogie sonore. Ainsi, la relation intertextuelle que Yahya Kemal noue avec la poésie de Baudelaire devient également une relation interlinguale.

Mots-clés: *Influence, voyage, mer, mère, amour, amer, mémoire, mort.*

YAHYA KEMAL, BAUDELAIRE AND THE JOURNEY OF POETRY

This article analyses how Baudelaire's influence plays a role in the construction of Yahya Kemal's poetry. It aims to clarify why Baudelaire is more remarkable among many poets who influenced Yahya Kemal. It can be observed that the French language and the symbolism as well as the sonority of certain words related to the theme of journey play a major part in this influence. In addition to these, the poetic relationship that Yahya Kemal establishes with Baudelaire is concretized in the image of the mother. The poet finds the sonorous affinity between the word 'mother' and the words that he wants to put it in relation with, in French rather than in Turkish. These words are 'la mer' (sea), 'la mort' (death), 'l'amour' (love), 'amer' (bitter) and 'la mémoire' (memory). Whereas the word 'mémoire' carries the word 'mère' in itself, the words 'mer', 'mort', 'amour', 'amer' evoke the word 'mère' through a sonorous resemblance. As a result, the intertextual relation that Yahya Kemal establishes with Baudelaire's poetry becomes an interlingual relation as well.

Keywords: *influence, journey, sea, mother, love, bitter, memory, death.*

Yahya Kemal'in Batı'yla gerçek anlamda karşılaşması bir gemi yolculuğuyla başlar. Henüz onsekiz yaşında olan ve "alafranga neslin birçok çocukları (gibi) bir Paris sevdâsına tutul[an]"[1] Yahya Kemal, İstanbul'dan tek başına bindiği gemiyle Marsilya'ya doğru yola çıkar. Peki onu genç yaşta böyle bir maceraya iten ne olmuştur? Anılarını anlattığı kitabında sebeplerini şöyle açıklar:

* Dr., Araştırmacı, şair.
pinaraka@yahoo.com

İstanbul'da âvâre bir taşra genciydim. Hiç Fransızca bilmiyordum. Servet-i Fünun'da çıkan *Edebiyât-ı Cedîde'nin şiirleriyle, mensûreleriyle, tercümeleriyle, tedkikleriyle kafam doluydu. Memleketi zindan, Avrupa'yı nurlu bir âlem gibi görüyordum. İstanbul'un hafiyelik havasından ürkmüştüm, bilhassa Asya ahlâkından müteneffirdim; gençlere vapurda, sokakta, tramvayda, Köprü'de her yerde, bıçkın takımından sözde güzîde zümreye kadar eski Şark'ın göreneklerini kollayan binlerce insan tarafından dikilen bakışları beni isyan ettiriyordu; kendi millî muhîtimin cenderesinden kurtulmak, Tevfik Fikret'in şiirinde ve Hâlid Ziyâ'nın nesrinde ve bu iki müteceddidin peşine takılmış gençlerin eserlerinde, Fransızcadan tercüme edilmiş romanlarda gördüğüm âleme atılmak istiyordum. Bilhassa Paris hayâlimin fevkında bir yıldız gibi parlıyordu.*[2]

Gerçekten de Yahya Kemal'in Paris'e doğru yola çıktığı 1903 senesi, o dönemde padişah olan Abdülhamid'in baskıcı rejiminin kendini en fazla hissettirdiği döneme rastgelmektedir. Batı yanlısı Jön Türkler sultanın hafiyelerince takip edilmekte, ve zaman zaman da sürgüne gönderilmektedirler. Bu nedenle Jön Türkler için Batı ve özellikle de Fransa, özgürlüğün simgesi haline gelir. Anılarının, yukardaki alıntının da alındığı *Paris sevdâsı* bölümünde ve yolculuğa çıkış şartlarını anlattığı *Paris'e firar hâtırası* bölümünde yazdıklarından, Yahya Kemal'in de Batı'yı her şeyden önce özgürlükle özdeşleştirdiği anlaşılmaktadır.

Şairin Paris'e gitmek üzere çıktığı yolculuk, onun Baudelaire'in şiiriyle tanışmasının da başlangıcı olur. *Le Voyage*'da *-Yolculuk-* ise kendi yolculuğunun muadilini ya da ikizini bulacaktır. Bu şiirin birinci bölümünün ilk üç kıtasında Baudelaire'in yazdıkları, genç Türk şairinin içinde bulunduğu duruma şaşırtıcı biçimde uygun düşmektedir.

Kendini resimlere, haritalara vermiş
Çocuğa evren doyma bilmezliği kadardır.
Lamba ışıklarında, ah! yeryüzü ne geniş!
Anıların gözünde yeryüzü nasıl dardır!

Açılırız bir sabah, beynimiz alev dolu,
Kabarıp hınçlar, acı isteklerle ruhumuz,
Yola düşeriz, uyup çalkantılara, sonlu
Denizlerde sallanır durur sonsuzluğumuz:

Kimi, rezil bir yurttan kaçtığına sevinir;
Kimi, doğduğu yerden iğrenmiştir, kimiyse,
Bir kadının gözünde boğulmuş müneccimdir,
Bir kadın, ürküten kokusuyla zalim Sirse.[3]

Yahya Kemal de *zindan* olarak gördüğü bu *rezil yurttan* kaçmaktan sevinçlidir. Ancak kalbinin "kabardığını" anlamak da zor değildir. Memlekete hâkim olan baskı ortamından kurtulup özgürlüğe kavuşurken bile genç şairin gözünün arkada kaldığı anlaşılmaktadır. Peki Yahya Kemal bunca sevdiği İstanbul'u neden bırakıp gitmiş, bu şehirden neden dokuz yıl boyunca ayrı kalmayı tercih etmiştir? Bu sorunun yanıtını bulabilmek için vatanın o zamanki durumuna ve 'vatan' kavramının şairin muhayyilesinde ne anlama geldiğine bakmak gerekmektedir.

Yahya Kemal'in Fransa'ya doğru yola çıktığı 1903 senesinde doğduğu şehir olan Üsküp henüz kaybedilmemiştir. Bu şehir, 1912-1913 senelerinde gerçekleşen Balkan savaşlarının neticesinde Osmanlı topraklarından ayrılır. *Koca Mustâpaşa* şiirinde şairin doğup büyüdüğü topraklardan kopmuş olmayı "öksüzlük"le ilişkilendirmesi anlamlıdır. Zira artık bu topraklar yaşamla ve doğumla olan simgesel bağlarını yitirip daha ziyade ölümü çağrıştırır hale gelmiştir.

Yahya Kemal'in Paris'e gidişinin arkasında daha kişisel ve psikolojik sebepler de vardır. Edgar Morin'in *doğum yerinin büyüsü*[4] konusunda söyledikleri bu sebepleri ortaya çıkarmaya yardımcı olabilir. Morin'e göre bu toprak *bizi yeniden doğurur çünkü annemizdir.*[5] Şairin kendisi henüz on üç yaşındayken vefat etmiş olan annesinin kaybına paralel olarak vatan topraklarının da kaybediliyor olması, Yahya Kemal'in tasavvurunda vatanı ölü bir anne imgesiyle örtüştürmesine sebep olmuş olmalıdır.

Gitmek, biraz da ölmektir. Ölmek, gerçekten gitmektir ve insan iyice, cesurca, açıkça, sadece suyun seyrini takip ederek gider[6] diyen Gaston Bachelard, şunu eklemeyi ihmal etmez : *Ancak bu gidiş bir serüvendir.*[7] Bachelard'ın bu sözleriyle uyumlu bir şekilde Yahya Kemal'in "İsfahan'da mezar kitâbesi"nde ölüm, dönüşü olmayan bir yolculuk olarak tasvir edilir:

> *Efsûs ki şimdi rûhsuzdur bedenim*
> *Ancak bir köhne pîrehendir kefenim*
> *Yârân-ı azîzan beni yâd eyleyiniz*
> *Zîrâ ki dönülmez seferimdir bu benim*[8]

Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı kitabında şöyle der : *Tüm yaşamın hedefi ölümdür.*[9] *Introduction à la Psychanalyse* adlı kitabında ise Freud, *rüyada gidişin ölümü simgelediğini* söyler[10] ve ekler :

> *[....] bir çocuk uzun süredir görmediği biri hakkında havadis almak istediğinde, bu kişi eğer ölmüşse, ona genellikle onun yolculuğa çıktığı söylenir. [....] Şair, öte-dünyadan, hiçbir yolcunun oradan geri dönmediği, keşfedilmemiş bir ülkeden bahseder gibi söz ettiğinde aynı sembolü kullanır. Gündelik konuşmalarımızda bile, sıklıkla son yolculuktan bahsederiz.*[11]

Freud'un sözlerini destekler şekilde *Ölüm bir yolculuktur ve yolculuk bir ölümdür*[12] diyen Bachelard, *Ölüm ilk Denizci olmamış mıdır?*[13] diye sorarken Freud'dan ayrılır. Gerçekten de Bachelard'a göre ölüm, son yolculuk değildir. Tersine o, *ilk gerçek yolculuktur.*[14] Ancak ister ilk, isterse son yolculuk olsun, yolculuğun ölümü imlediği konusunda evrensel bir mutabakattan söz etmek mümkün görünüyor. Nitekim Baudelaire'in *Yolculuk* şiirinin VIII'inci bölümünün birinci kıtasında da ölüm, bir yolculuk, bir deniz yolculuğu olarak tasvir edilir.

Ölüm, ey koca kaptan, yelken açalım artık!
Sıkıldık bu ülkeden, Ölüm! Tutalım yolu!
Gök, deniz varsın olsun katran gibi karanlık,
Yüreklerimiz, bilirsin, ışıklarla dolu![15]

Yahya Kemal'in *Dönüş* şiirinde de ölüme yolculuk, bir deniz yolculuğudur. *İklîm-i ilâhîye rücû etmek içün/ Ervâh açılır engine yelken yelken*[16] dizelerinde sözü edilen 'dönüş'ün, Tanrı'ya dönüş olduğu anlaşılmaktadır. *Sessiz Gemi* şiirindeyse şair, ölümü yine bir deniz yolculuğu olarak tasvir ederek bir taraftan Freud'un sözlerini teyit ederken, diğer taraftan *Le Voyage*'ın özellikle VIII'inci bölümüyle bir yakınlık kurar. Baudelaire'in şiirindeki *temps (zaman)* ve *ancre (demir)* gibi sözcükler Yahya Kemal'in şiirine taşınır. Bu şiirde Baudelaire'in şiirindeki gibi 'ölüm' sözcüğü kullanılmaz ama sessiz geminin bir tabut olduğu açıktır.

Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan.
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.
Rıhtımda kalanlar bu seyâhatten elemli,
Günlerce siyâh ufka bakar gözleri nemli.
Bîçâre gönüller! Ne giden son gemidir bu!
Hicranlı hayâtın ne de son mâtemidir bu!
Dünyâda sevilmiş ve seven nâfile bekler;
Bilmez ki giden sevgililer dönmiyecekler.
Bir çok gidenin her biri memnun ki yerinden,
Bir çok seneler geçti; dönen yok seferinden.[17]

Gidilen yerin belirsizliği, *meçhûle doğru* sözünde bulur ifadesini. Bu meçhûl alan da Baudelaire'in şiirinde *bilinmez*in *(inconnu)* derinliklerinde karşılığını bulur. Şunu vurgulamakta yarar var : Baudelaire'in şiirindeki *bilinmez*, insan ruhunun bilinmezleri olarak da okunabilirse de, Yahya Kemal'de 'meçhûl'un ölümü imlediği konusunda bir kuşku yoktur.

Zehrini dök içimize, dök de güç alalım!
Beynimiz ateşiyle yansın da onun iyi,
Uçuruma, ha Cennet ha Cehennem, dalalım
Bilinmezin dibinde bulmak için yeni'yi![18]

Diğer taraftan, iki şiir arasındaki yakınlık açık olmakla beraber aralarında bazı farklar da vardır. Baudelaire'in şiirinde öznenin kendi ölüme yolculuğu söz konusuyken, Yahya Kemal'in şiirinde bir ölüyü *ölüm diyârına (ölüme)* uğurlayan bir özne vardır. Baudelaire'in şiirinde özne ölüme hitap ederken, Yahya Kemal'in şiirinde hitap edilen biri yoktur. Bu hitabın yokluğu ve kullanılan geniş zaman, ölümün muğlaklığını daha çarpıcı hâle getirir.

Ölüm tematiğiyle ilişkili olarak Baudelaire'de sıkça karşımıza çıkan ve *Le Voyage*'ın VII'in bölümünde geçen *Gitmeli mi, kalmalı mı? Kalan kalsın, canı/ İsteyen gitsin. Kimi saklanır, kimi koşar*[19] dizelerinde ifadesini bulan ve Freud'un ortaya attığı yaşam ve ölüm dürtülerinin mücadelesi olarak yorumlanabilecek olan gitmekle kalmak arasındaki kararsızlığa Yahya Kemal'in şiirlerinde de sıklıkla rastlamak mümkündür. *Koca Mustâpaşa* şiirinden alınmış olan şu dizeler bu konuda çarpıcı bir örnek oluşturur.

Gece, şi'riyle sararken Koca Mustâpaşa'yı
Seyredenler görür Allâha yakın dünyâyı.
Yolda tek tük görünenler çekilir evlerine;
Gece sessizliği semtin yayılır her yerine
Bir ziyâretçi derin zevk alarak manzaradan,
Unutur semtine yollanmayı artık buradan.

Gizli bir his bana, hâtif gibi, ihtâr ediyor;
Çok yavaş, yalnız içimden duyulan sesle, diyor :
"Gitme! Kal! Sen bu taraf halkına dost insansın;
Onların meşrebi, iklîmi ve ırkındansın.[20]

Bu noktada yukardaki örnekte şiirin yaşamdan ziyade ölüme yakın göründüğünü vurgulamakta yarar var. *Zira gecenin şiiri, Allâha yakın dünya*nın görünür olmasını sağlayan unsur olarak sunulmakta.

Yaşamla ölüm arasında kalmışlık durumu Yahya Kemal'in şiirlerinde başka şekillere de bürünür. Örneğin, *Râhatça dal, ölüm sonu gelmez bir uykudur*[21] dizesiyle bir ölüme çağrı olarak sonlanan *Geçiş* şiiri, *Mâzî köyünde, hâtıralar gölgesinde kal!/ Yaklaştığın tabîati günlerce seyre dal!*[22] beytiyle başlar. *Bir Dosta Mısrâlar* şiirinin ilk dörtlüğünde de geçmişe doğru bir bellek yolculuğundan bahsedilirken, ikinci dörtlükte geleceğe ve ölüme doğru bir yolculuk anlatılır.

Kâmildir o insan ki yaşar hâtıralarla;
Bir başka kerem beklemez artık gelecekten;
Her an doludur gözleri cânan ve baharla,
Kâm aldı bilir kendini, ömründe, felekten.

Bir kerre sevip vuslata erdiyse cihanda,
Ömrün iyi rü'yâsına dalsın, uyusun rûh.
Bin zevk aramak kaydına düşmekle zamanda,
Her gün yorulup, nâfile bin yıl yaşamış Nûh.[23]

Yahya Kemal'de şiirin, yalnızca geçmişle gelecek ya da yaşamla ölüm arasında değil, iki farklı dil arasında da köprü işlevi gördüğünü belirtmek mümkün. Bu noktada *Deniz Türküsü* şiirinde geçen *Girdiğin aynada, geçmiş gibi dîğer küreye,/ Sorma bir sâniye, şüpheyle, sakın : 'Yol nereye?*[24] dizelerinde sözü edilen 'farklı küre' üzerinde özellikle durmak gerekiyor. Yahya Kemal, vatanından Fransa'ya gidişini her şeyden önce bir dilin hâkim olduğu bir âlemden bir başka dilin hâkim olduğu âleme geçiş olarak görmektedir. *Türkçeden Fransızcaya geçiş, beni bir küreden bir küreye geçiş kadar değiştirdi*[25] diyen şair, akla Humboldt'un görüşlerini getirir : *Diller arasındaki fark, [....] ses ve işaretlerin değil, dünya görüşünün farklılığından kaynaklanır.*[26] Aynı şiirde bulunan *Mûsıkîsiyle bir âlem kesilir çalkantı*[27] dizesi, Fransa'da karşılaştığı bu farklı dilin her şeyden önce sessel özellikleri ve müziğiyle ilgilendiğini göstermektedir. Buysa, şiiri bir tür müzik olarak gören şairin şiir tasavvuruyla uyumludur.

Öte yandan Yahya Kemal'in tasavvurunda farklı bir dilin (Fransızcanın) dünyası da simgesel olarak öte-dünyayla örtüşür. Türkçenin âleminden Fransızcanınkine geçiş, simgesel olarak öte-dünyaya geçiş anlamına gelmektedir. *Açık Deniz* şiirinde de çıkılan yolculuk, giderek hem içsel hem de dilsel bir yolculuğa dönüşür. *Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin*[28] dizesindeki 'dil' sözcüğünü her iki anlamıyla okumak gerekmektedir.

Le Voyage'ın I'inci bölümünün son kıtasında da de benzer bir durum söz konusudur. Gidilen yerin belirsizliği dille ilişkilendirilir. Özne ismini bilmediği yerlerle karşı karşıyadır. Eğer Henri Meschonnic'in ifadesini kullanırsak, söz konusu olan, *dilin bilinçdışı*dır.[29]

Bulut biçimindedir onların istekleri,
Ve düşlerler, düşleyen bir er gibi topunu,
Bilinmedik, değişken ve sınırsız zevkleri,
Ki insan ruhu bilmez bile varolduğunu![30]

Yahya Kemal'in, *anne* imgesini merkeze alarak Baudelaire'in şiiriyle kurduğu ilişkide Fransızcanın rolü büyüktür. Zira Yahya Kemal, 'anne' sözcüğüyle onunla

ilişkilendirmek istediği sözcükler arasındaki sessel yakınlığı Türkçede değil de Fransızcada bulur. Bu sözcükler, *ölüm la mort*, *aşk l'amour*, *acı amer* ve *bellek mémoire* sözcükleridir. *Bellek mémoire* sözcüğü *anne mère* sözcüğünü içinde barındırırken, *ölüm la mort*, *aşk l'amour* ve *acı amer* sözcükleri ses benzerliğiyle *anne la mère* sözcüğünü çağrıştırır.

Fransızcada *la mère* ve *l'amour* sözcükleri arasındaki yakınlık, annenin çocuğun (ve özellikle de erkek çocuğun) hayatındaki ilk ve en önemli sevgi nesnesi olması olgusuyla uyumludur. Nitekim, *[h]er türlü bencilce düşünceden arınmış değişmez bir sevginin en saf örneklerini anne-oğul ilişkilerinde buluyoruz*[31] diyor Freud.

Ancak bu iki sözcük -*la mère* ve *l'amour*- arasındaki sessel analoji, Türkçe'de mevcut değildir. Oysa Yahya Kemal, *Moda'da Mayıs* şiirinden alınmış olan *Sürekli sevgiyi duydukça anne toprak'tan/ İçimde korku nedir kalmıyor yok olmaktan*[32] dizelerinde görüldüğü gibi *anne* ve *sevgi* sözcüklerini aynı dizede buluşturur. *Anne* sözcüğünün kullanılmadığı *Hatırlatan* şiirindeyse bu kez *sevgi* sözcüğü anneyi çağrıştıracak şekilde kullanılır.

Hicran gün ortasında neden böyle seslenir,
Birden hatırlatır unutan kalbe sevgiyi?

Keskin bir özleyişle hayâl-ettiren nedir,
Bir devre varsa insanın ömründe en iyi?

Ey sevgi anladım bu uzaktan sadâ ile,
Ömrün yegâne lezzetidir hâtıran bile.[33]

Gerçekten de bu şiirde kolaylıkla *sevgi* sözcüğünün yerine *anne* sözcüğü konabilir. Bu yapıldığında bu kez *anne* sözcüğü, Fransızca'da *souvenir* anlamına gelen *hatıra* sözcüğüyle ilişkilendirilmiş olur ki bu da bu şiirle Baudelaire'in, Yahya Kemal'in *Büyü Şiir*'inde şairden andığı ilk şiir olan *Le Balcon* (*Balkon)* şiiri arasında bir köprü kurmamıza olanak sağlar.

Sevgililer sevgilisi, anılar annesi,[34] dizesiyle başlayan Baudelaire'in bu şiirinde annenin belleğin efendisi oluşu, bir kez daha Fransızca'da dayanağını bulur. Zira bu şiirde kullanılmamakla birlikte *souvenir* sözcüğünün eşanlamlısı olan *mémoire* sözcüğü, içinde *mère* sözcüğünü barındırmaktadır. Öte yandan, *mémoire* sözcüğünün neredeyse tamamını kaplayan *mère* sözcüğü gibi, belleğin de efendisi olan anne tasavvuru, Baudelaire'in durumuna uygun düşmektedir. Zira şair, belleğini işgal eden bu zorba anne figürü sebebiyle ölü babasını unutmaktan korkmaktadır.

Fransızca'da *la mère* sözcüğüyle sessel yakınlığı bulunan bir diğer sözcük olan *amer (acı)* sözcüğü, Yahya Kemal'in *Viranbağ* şiirinde her iki sözcükle de sessel yakınlığı bulunan *amour (aşk)* sözcüğünün yanı başında kullanılır : *Acı duymuş diye aşkın tadını/ Hepimiz sevdik o solgun kadını.*[35] İlk dizede sözü edilen *aşkın tadı*ysa Baudelaire'in *Le Goût du néant (Yokluğun tadı)* adlı şiirinde geçen *L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute (Artık ne tartışmada tat var, ne de aşkta)*[36] dizesini akla getirmektedir. Öte yandan, Yahya Kemal'in durumunda annenin ölü oluşu, aşkın tadının *acı* olmasının sebebi gibi görünmektedir. *Açık Deniz* şiirinde Baudelaire'in *Le Goût du néant* şiirini çağrıştıran *sonsuzluğun tadını* bulmaksa, Yahya Kemal ile Baudelaire arasında kurduğumuz bu metinlerarası ilişkilendirmeyi doğrular gibidir.

Fransızca'da *la mère (anne)* ve *la mort (ölüm)* sözcükleri arasındaki sessel analoji, Yahya Kemal'in durumunda özellikle anlamlı olacak, ölü anneye kavuşma isteği, Yahya Kemal'in şiirlerinde güçlü bir *ölüm dürtüsü*nün göstergesi olan dizelerde kendini gösterecektir. Bu konuda en açık ve çarpıcı örnek, *Koca Mustâpaşa* adlı şiirden alınmış şu dizelerde karşımıza çıkar :

Âhiret öyle yakın seyredilen manzarada,
O kadar komşu ki dünyâya dıvar yok arada,
Geçer insan bir adım atsa birinden birine,
Kavuşur karşıda kaybettiği bir sevdiğine.[37]

Karşıda, yani öte-dünyada kavuşulan bu sevilen, şairin ölü annesini akla getirir. Annenin aşkı, ölümün aşkı olur.

Yahya Kemal'de *ölüm dürtüsü*nü ifade eden dizeler, yukardakilerle sınırlı değildir. *Geçiş* şiirinde geçen *Râhatça dal, ölüm sonu gelmez bir uykudur*[38] ve *Düşünce* şiirinde geçen *Dalsın yakında gözlerim artık son uykuma!*[39] dizeleri Baudelaire'in *Le Léthé (Lete)* adlı şiirinden alınmış olan *Ölümden daha tatlı bir uykuya varsam!/ Uyuyuversem, benim neyime yaşamak!*[40] dizelerini çağrıştırır. *La Mort des pauvres (Yoksulların ölümü)* adlı şiirinde bu kez *Avutan Ölüm'dür bu, yaşatan da, yazık!*[41] diyen Baudelaire için ölüm, işlenen bir suça karşılık olarak ödenen bir vicdanî bedel olarak görülmektedir.

Yahya Kemal'de, yaşam ve ölüm, hayal ve gerçek, iç dünya ve dış dünya, geçmiş ve bugün, vatan ve vatanın dışında kalan topraklar gibi bütün ikili karşı-olumlar annenin etrafında şekillenir. Toprak-deniz imge çiftindeyse simgesel anlamda bir örtüşmeden söz etmek mümkündür. Zira toprağın ve denizin bir ortak noktası, bunların hem yaşamı, hem de ölümü simgeliyor olmasıdır. Edgar Morin, *L'Homme et la Mort (İnsan ve Ölüm)* adlı kitabında bu durumu şöyle ifade eder : *Buna paralel olarak ölümün anneliği teması gelişir. Toprak ve sular, ölümden dirilişe geçişin gerçekleştiği anaç unsurlardır.*[42]

Ancak Yahya Kemal'de toprak, denize oranla ölüme daha yakın görünmektedir. Nitekim *Farketmez anne toprak ölüm mâcerâmızı*[43] ve *Bir sonbaharda annemi gömdük o toprağa*[44] dizelerinde görüldüğü gibi *toprak*, *anne* ve *ölüm*le doğrudan ilişkilendirilirken, *deniz*in bunlarla ilişkisi hep daha dolaylıdır. Toprak, anne ve annenin ölümü bağlamında gerçeklikle ilişkilendirilirken, deniz, bir anlamda annenin ve onun ölümünün metinsel karşılığı olur.

Fransızcada *anne (mère)* ve *deniz (mer)* sözcükleri arasında ses açısından benzerliğin ötesinde bir örtüşme söz konusudur. Bu durumsa Baudelaire'e sağladığı gibi Yahya Kemal'e de pekçok şiirsel olanak sunacaktır. Baudelaire *deniz* sözcüğünü *anne* sözcüğünü çağrıştıracak şekilde kullanırken, Yahya Kemal'de *deniz* sözcüğü gizli bir anne imgesine dönüşür. Bu noktada Roman Jakobson'un, şiirde eğretilemenin salt analoji alanında değil, ses alanında da benzerliklere dayanabildiğini ifade ettiğini hatırlayalım.[45]

Anne-deniz paralelliğinin Yahya Kemal'in şiirlerindeki yansımalarına geçmeden önce, bunun Baudelaire'in şiirlerindeki göstergelerine bakmakta yarar var. *L'Homme et la Mer (İnsan ve Deniz)* şiirinin ilk dizesi olan *Homme libre, toujours tu chériras la mer! (Özgür insan, seveceksin denizi hep sen!)*[46] de *mer* sözcüğü, *mère* sözcüğü ile yer değiştirebilir. Ancak anne-deniz örtüşmesini en çarpıcı olarak ortaya koyan örnek, *Mœsta et Errabunda*nın ilk iki kıtasıdır.

Söyle, Agathe, yüreğinin uçtuğu varsa,
Kapkara okyanusundan şu iğrenç kentin,
Görkemle parlayan başka bir okyanusa
Erdenlik gibi masmavi, aydınlık, derin.
Söyle, Agathe, yüreğinin uçtuğu varsa.

Deniz, engin deniz, avunç getirir bize!
Uğuldayan yellerin sınırsız orguna
Uyan boğuk sesli şarkıcıya, denize,
Hangi şeytan bu eşsiz ninniyi sunan?
Deniz, engin deniz, avunç getirir bize![47]

La mer, la vaste mer, console nos labeurs! (Deniz, engin deniz, avunç getirir bize!) dizesinde de *mer* sözcüğü yerine kolaylıkla *mère* sözcüğü konabilir. Zaten dizenin anlamına *mère* sözcüğü daha uygun düşmektedir. Açıktır ki burada Baudelaire, *mer* sözcüğünü, onun *mère* sözcüğünü çağrıştıracağını bilerek kullanmıştır. Bundan sonraki kıt'alarda çocukluğun masumiyetinden bahsedilmesi de bu görüşü destekler. Baudelaire'in bu dizesinin, Bachelard'ın sözleriyle olan yakınlığı ise denizin ve suyun annelikle olan simgesel bağını ortaya koyması açısından ayrıca anlamlıdır : *Dört element arasında, sadece su ninni söyleyebilir. Ninni söyleyen element odur. Bu onun dişil özelliğinin belirtilerinden bir yenisidir : O bir anne gibi ninni söyler.*[48]

Freud'un *Introduction à la Psychanalyse* adlı kitabında söyledikleri, *mère* ve *mer* sözcükleri arasındaki sessel örtüşmenin aynı zamanda imgesel bir örtüşme olduğunu ortaya koymamıza olanak sağlar. Bu örtüşmeyse büyük ölçüde suyun sembolizmine dayanmaktadır. Freud'a göre, *[d]oğum, rüyada düzenli bir şekilde suyun devreye girmesiye ifade edilir : ya suya dalınır ya da sudan çıkılır ki bu da ya doğurulduğu ya da doğulduğu anlamına gelir.*[49] Nitekim Gaston Bachelard da *suların derin anaçlığını*[50] vurgular ve Mme Bonaparte'tan şu cümleyi aktarır : *Deniz, bütün insanlar için en büyük ve en sabit anne sembollerinden biridir.*[51] Böylece *deniz yolculuğu* Yahya Kemal'in tasavvurunda anne imgesiyle ölüm imgesini kendinde yoğunlaştıran bir metafor olur.

Yahya Kemal'in şiirsel dünyasını çözümleme girişimlerinde, şairin annesiyle olan ilişkisi, en önemli anahtar olarak öne çıkmakta. Genç yaşta kaybettiği annesi, onun şiirlerinde hep merkezî bir yere sahiptir. Yahya Kemal'in Baudelaire'le kurduğu şiirsel ilişki de annenin etrafında şekillenir. İki şair arasındaki en önemli farklılık ise, Yahya Kemal'in sevgi nesnesinin Baudelaire'inkinden farklı olarak *ölü* olmasıdır.

Peki Yahya Kemal, anne-deniz paralelliğini gerçekten de Fransızcadan ve Baudelaire'den mi almıştır? Şairin Baudelaire'le kurduğu bir diğer metinlerarası ilişkiye *Ufuklar* adlı şiirde rastlarız : *Deniz ufkunda tesellî duyulur.*[52] İlginç bir şekilde, içinde yine *deniz* sözcüğünü barındıran bu dize, Baudelaire'in yukarıda andığımız *Mœsta et Errabunda* şiirinde yer alan *Deniz, engin deniz, avunç getirir bize!*[53] dizesini akla getirmektedir. *Ufuk*, *deniz* ve *ruh* sözcüklerinin birlikte kullanılmış olması bu şiirde, ufkun, yaşamla ölüm arasındaki sınırı imlediğini gösterir. Şiirde bir kıt'anın annenin ölümüne ayrılmış olması ise denizle anne arasında kurulan paralellik konusunda söylediklerimizi destekler.

Annemin na'şını gördümdü;
Bakıyorken bana sâbit ve donuk gözlerle,
Acıdan çıldıracaktım.
Aradan elli dokuz yıl geçti.
Âh o sâbit bakış el'an yaradır kalbimde.
O yaşarken o semâvî, o gülümser gözler
Ne kadar engin ufuklardı bana;
Teneşir tahtası üstünde o gün,
Bakmaz olmuştular artık bu bizim dünyâya.[54]

Denizle anne arasında bir ilişkilendirme olduğunu düşündüren örnekleri çoğaltmak mümkün. Örneğin *Karnaval ve Dönüş* şiirinde deniz bir sevgi nesnesi olarak sunulur : *Yıllarca sevdiğim Adalar, sevdiğim deniz/ Artık görünseler...*[55] *Ses* şiirinden alınmış olan *Dağ dağ o güzel ses bütün etrâfı gezindi;/ Görmüş ve*

geçirmiş denizin kalbine sindi[56] dizelerinde ve Yahya Kemal'in *Balkan şehirlerinde geçe[n] çocukluğ*undan bahsederek başladığı *Açık Deniz* şiirinin son kıtasında deniz, kişileştirilerek tasvir edilir. Bu şiirde bir ruhu olan deniz, hüzünlü ve *muztarip*tir ve şikâyet etmektedir.

> *Rûhunla karşı karşıya kaldım o med günü,*
> *Şekvânı dinledim, ezelî muztarip deniz!*
> *Duydum ki rûhumuzla bu gurbette sendeniz.*
> *Dindirmez anladım bunu hiç bir güzel kıyı;*
> *Bir bitmiyen susuzluğa benzer bu ağrıyı.*[57]

Bu dizeler, şairin anılarında annesiyle ilgili yazdıklarını çağrıştırır. Annesinin *[b]irçok Türk anneleri gibi kocasının akşamcılığından mânen ve maddeten bedbaht*[58] olduğunu ve *[k]ocasının bu hâline mütevekkilen onun akşamları içeceği kadar içkiyi karşısında içmesini ve öyle yemek yemesini iste[diğini]*[59] söyledikten sonra ekler :

> *On iki yaşıma kadar, babamın zaman zaman âile hayâtına girdiğini, her akşam içkisini biz(im) yanımızda içtiğini hatırlıyorum. Lâkin ondan sonra, tâyin edemediğim sebepler yüzünden, babam, ikide birde Selânik'e gider gelir oldu. Annem babamın bu hâlinden şiddetle muztaripti.*[60]

Açık Deniz şiirinin ikinci kıtasında denizin *heybetli* hüznü onu *bin başlı bir ejder*e dönüştürür. Sahip olduğu bu güç, onu Baudelaire'in şiirlerinde sıkça karşımıza çıkan *zorba* kadın imgesine yaklaştırır. Bu ejderin canlanıyor olarak tasvir edilmesi ise özellikle önemli bir noktadır ve annenin simgesel olarak canlandırılması yönünde bir *isteğin doyurulması* olarak yorumlanabilir.

> *Garbin ucunda, son kıyıdan en gürültülü*
> *Bir med zamânı, gökyüzü kurşunla örtülü,*
> *Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi;*
> *Gördüm güzel vücûdunu zümrütliyen deri*
> *Keskin bir ürperişle kımıldandı anbean;*
> *Baktım ve anladım ki o ejderdi canlanan.*
> *Sonsuz ufuktan âh o ne coşkun gelişti o!*
> *Birden nasıl toparlanarak kükremişti o!*
> *Yelken, vapur, ne varsa kaçışmış limanlara,*
> *Yalnız onundu koskoca meydan ve manzara!*
> *Yalnız o kalmış ortada, âsî ve bağrı hûn,*
> *Bin mağra ağzı açmış, ulurken uzun uzun,*
> *Sezdim bir âşina gibi, heybetli hüznünü!*[61]

Deniz şiirinde hem deniz-ölüm ilişkisini ortaya koyan *Bir gün deniz ölgündü. Bir oltayla balıkta,/ Kuşlar gibi yalnız, yapayalnızdım açıkta*[62] dizelerinin, hem de

Baudelaire'in *De Profundis Clamavi* şiirinde yer alan *Yüreğimin düştüğü uçurumun dibinden*[63] dizesini çağrıştıran *At kalbini girdâba, açıl engine, rûh ol!*[64] dizesinin varlığı, Yahya Kemal'in deniz-anne paralelliğini, Fransızcadan ve Baudelaire'in şiirlerinden ithal etmiş olabileceği konusundaki ipuçlarına eklenir.

Yahya Kemal'in *Hüzün ve Hâtıra* şiirinde yer alan *Daldım coşup giden denizin mûsıkîsine*[65] dizesi, Baudelaire'in şair üzerindeki etkisini bir kez daha gözler önüne serer ve deniz-anne ilişkilendirmesi konusunda yukarda söylediklerimizi bir kez daha doğrular. Zira Baudelaire'in *La Musique (Müzik)* adlı şiirinde de deniz, müzikle ilişkilendirilmekle kalmaz, tıpkı *Mœsta et Errabunda* şiirinde olduğu gibi anneyi çağrıştıracak şekilde kullanılır. Müziğin özneyi sürüklediği yolculuğun, yine bir deniz yolculuğu olmasıysa dikkat çekicidir.

Müzik beni deniz gibi kavrar çoğu kez!
Solgun yıldızıma doğru ben
Sisten bir tavan altında, bitip tükenmez
Bir boşlukta açarım yelken;

Göğsüm öne doğru çıkmış ve ciğerlerim
Yelken bezi gibi şişerken,
Dalga yığınlarının üstünden geçerim,
Gecenin gizlediği benden;

Çırpınan bir geminin bütün tutkuları
Titreşir içimde, derinde;
Uygun esen yel, fırtına boğuntuları

Geniş burgacın üzerinde
Sallar beni. –Kimi kez de o büyük, durgun
Aynası umutsuzluğumun![66]

Yahya Kemal'in *La Musique* ile kurduğu yakınlık, yukarda alıntıladığımız dizeyle sınırlı kalmaz. Şair, *Derin Beste* adlı şiirinde, şiiri müzikle, müziği de bir "keşti-i hayâl" ile çıkılan bir deniz yolculuğuyla ilişkilendirir.

Hilkat lisân-ı hâl ile her bâr söylenür
Mânâ-yı Rabb-ı etmeyüp ızmâr söylenür

Her yanda mûsıkiyle akar cûybârlar
Her bâd- subh ü şâm ile eşcâr söylenür

Bir keşti-î hayâl ile âfâka *yelken aç*
Deryâyı dinle gör nice esrâr söylenür

Bin türlü râz-ı aşk ile pürdür derûn-ı sâz
Mızrâb değmesün hele her târ söylenür

Sahbâya âb *ü tâb veren sözlerin Kemâl*
Söylendi zevk u şevk ile tekrâr söylenür[67]

Yahya Kemal'in Baudelaire'le kurduğu bu yakınlık, ölümü imleyen 'yolculuk' metaforunun anlamını şiirin yolculuğunu da kapsayacak şekilde genişletmesine olanak sağlar. Helen Regueiro Elam'ın *Temporality in Baudelaire (Baudelaire'de Zamansallık)* başlıklı yazısında belirttiğine göre aynı durum, Baudelaire'in *Le Voyage* şiirinde de söz konusudur. Zira, *Baudelaire'e göre gerçek yolculuk, ereksiz olandır, [....] çünkü böyle bir yolculuk, kendisinin kaderini ima eder ve yazınsal konumu aynalar.*[68] Elam'a göre *Le Voyage* şiirinin son bölümünde gökyüzünün ve denizin siyah mürekkeple yazılmış olmasının arkasında yatan neden de bu olmaktadır.[69]

Yahya Kemal'e dönecek olursak, şiirin hedefinin müziğe varmak olduğunu yazılarında defalarca söyleyen şair, annesinin ve kendisinin ölüme doğru yolculuğunu bir anlamda şiirin yolculuğuyla örtüştürür. Zira müzik, şiirin ölüme doğru yolculuğudur. Şiir, öte-tarafı olan müziğe vardığındaysa simgesel olarak öte-dünyadaki anneye kavuşulmuş olacaktır. Diğer taraftan, şiirin müziğe varması, bir anlamda onun özüne ulaşarak yeniden dirilmesidir.

NOTLAR

1 Yahya Kemal Beyatlı, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Anılarım*, s. 74.

2 *A.g.y.*, s.74-75.

3 Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Türkçesi : Sait Maden, Çekirdek Yayınları, İstanbul, 1996, s. 257.

4 Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, s.136.

5 *A.g.y.*, s.136.

6 Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, Paris, 1942, s. 89.

7 *A.g.y.*, s. 89.

8 Yahya Kemal Beyatlı, *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*, Yapı Kredi, İstanbul, 2004, s. 50.

9 Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*, Türkçesi : Ali Babaoğlu, Metis, İstanbul, 2001. s. 48.

10 Sigmund Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, t.y. s. 146.

11 *A.g.y.*, s.146.

12 *L'eau et les Rêves*, s. 89

13 *A.g.y.* 87.

14 *A.g.y.*, s. 88.

15 *Kötülük Çiçekleri*, s. 267.

16 *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*, s. 32.

17 Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1967, s. 89-90.

18 *Kötülük Çiçekleri*, s. 267.

19 *A.g.y.*, s. 265.

20 *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 50-51.

21 *A.g.y.*, s. 105.

22 *A.g.y.*, s. 104.

23 *A.g.y.*, 112.

24 *A.g.y.*, s. 97.

25 Çocukluğum, Gençliğim, *Siyâsî ve Edebî Anılarım*, s. 101.

26 Ernst Cassirer, *Language and Myth*, Dover Publications, New York, 1953, s. 31.

27 *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 15.

28 *A.g.y.*, s. 15

29 Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, Paris, 1970, s. 54.

30 *Kötülük Çiçekleri*, s. 259. Son dizenin Fransızcası şöyle : "Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!".

31 *Introduction à la psychanalyse* , s.190.

32 *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 103.

33 *A.g.y.*, s. 140.

34 *Kötülük Çiçekleri*, s. 81. Bu dizenin Fransızcası şöyle : "Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses".

35 *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 146.

36 *Kötülük Çiçekleri*, s. 108.

37 *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 49.

38 *A.g.y.*, s. 105.

39 *A.g.y.*, s. 87.

40 *Kötülük Çiçekleri*, s. 303.

41 *A.g.y.*, s. 251.

42 *L'homme et la mort*, s. 147.

43 *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 86.

44 *A.g.y.*, s. 78.

45 Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris,1963.s. 91.

46 *Kötülük Çiçekleri*, s. 49.

47 *A.g.y.*, s. 127.

48 *L'Eau et les Rêves*, s. 150.

49 *Introduction à la Psychanalyse*, s. 145.

50 *L'Eau et les Rêves,* s. 22.

51 *A.g.y.*, s. 133.

52 *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 94.

53 *Kötülük Çiçekleri*, s. 127.

54 *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 95.

55 *A.g.y.*, s. 68.

56 *A.g.y.*, s. 132.

57 *A.g.y.*, s. 15-16.

58 Çocukluğum, Gençliğim, *Siyâsî ve Edebî Anılarım*, s. 4.

59 *A.g.y.*, s. 4.

60 *A.g.y.*, s. 4.

61 *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 15

62 *A.g.y.*, s. 133.

63 *Kötülük Çiçekleri*, s. 75.

64 *Kendi Gök Kubbemiz*, s. 134.

65 *A.g.y.*, s. 116.

66 *Kötülük Çiçekleri*, s. 135.

67 Yahya Kemal Beyatlı, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, Yapı Kredi, İstanbul, 2004, s. 51.

68 Harold Bloom, *Charles Baudelaire*, Chelsea House Publishers, New York,1987, s.152.

69 *A.g.y.*, s.152.

BAUDELAIRE'DE DAĞ İMGESİ: SİMGELEŞTİRME VE TASARIM ETKİNLİĞİ

Yavuz KIZILÇİM*

SYMBOLISATION ET REPRÉSENTATION FONDÉE SUR LA MONTAGNE DANS LA POÉSIE DE BAUDELAIRE

Dans le cadre de ce travail, à partir du *Spleen de* Paris et des *Fleurs du Mal,* l'auteur tente de présenter l'univers de la montagne sous les lumières des éléments qui établissent l'axe principal de la poétique baudelairienne comme la liberté, la transcendance, la pureté, l'inaccessible, l'ascension humaine, et la mort. Nous avons essayé d'analyser d'une part la relation profonde de signes de transcendance particulièrement dans les poèmes *Élévation* et *Épilogue,* et d'une autre part, d'interroger leurs influences dans la langue de poésie. Les poèmes de Baudelaire offrent vraiment de nombreuses représentations montagneuses. L'information sur la montagne est multiple; elle est en grande partie symbole de la hauteur et du centre. Comme elle est haute, verticale, soulevée, elle se rapproche du ciel et participe du symbolisme de la transcendance. Elle est simultanément l'espace de réunion du ciel et de la terre, la maison des dieux et le terme de l'ascension humaine. La montagne exprime également les notions de stabilité et de pureté. C'est le séjour des dieux et son ascension est représentée comme une montée vers le ciel, comme le moyen d'entrer en contact avec la divinité. Par exemple, le Kâf est considéré généralement comme la limite du monde et ne peut être atteint ni par la terre, ni par la mer. Une telle étude nous montrera que Baudelaire adhère à la connaissance profonde de l'univers montagneux.

Mots-clés: *poème, montagne, psychologie du langage, liberté, rituel, transcendance, pureté, inaccessible.*

ACTIVITY OF SYMBOLIZATION AND REPRESENTATION BASED ON THE MOUNTAIN IN THE POETRY OF BAUDELAIRE

In this work, in *Spleen de Paris* and Les *Fleurs du Mal,* we try to display the relationship of signs of height which establish the main axis of the poetics of Baudelaire, as freedom, transcendence, purity, the inaccessible, human ascent, and death. To do this we emphasize, especially in the context of the psychology of language, on the performance of the elevation and by finding some equivalences in the language of poetry. Actually Baudelaire's poems, especially Élévation and Épilogue, offer mountain representations. Information about the mountain is multipleIt is high, vertical, raised, moved closer to the sky, it participates of the symbolism of the transcendence. It is simultaneously meeting of the sky and the earth, the house of the gods and the term of the human ascent. The mountain also expresses the notions of stability and purity. It is the home of the gods and its ascent is represented as a rise towards the sky as the means to get in touch with divinity. For example, mountain Kâf situated in the middle of mountain range become inaccessible,it cannot be reached

* Doç.Dr., Atatürk Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Bölümü, Fransız Dili Anabilim Dalı Öğretim Görevlisi
ykzlcim@yahoo.fr

through land or sea. Such a study shows us that Baudelaire possesses a deep knowledge of the mountain universe.

Keywords: *poem, mountain, psychology of the language, freedom, ritual, transcendence, purity, inaccessible.*

Bu çalışmada, şiirde dağ ve yükseklik bildiren söylemler ele alınmış, bu söylemler üzerinden şiir dilinde simgeleştirme ve tasarım etkinliğini tartışma konusu yapma yoluna gidilmiştir. Genel dilde somut bir dağ görüntüsünden yola çıkılarak söylenmiş çok sayıda söz ve söz öbeği bulunmaktadır: Sözgelimi, Türkçede dağa yüklenen söz varlığı bize bir fikir verebilir (mi?): "Susuz bağ, ağaçsız dağ/ Alçak yerde tepecik kendini dağ sanır/ Bakarsan bağ, bakmazsan dağ olur/ Zengin arabasını dağdan aşırır, fakir düz ovada yolu şaşırır/ Dağ başında harman savrulmaz/ Dağ başından duman eksik olmaz/ Dağ dağ üstüne olur ev ev üstüne olmaz/ Danışan dağ aşar/ Hazıra dağ, sıcağa kar dayanmaz/ Tavşan dağa küsmüş dağın haberi olmamış/ Yüksek dağ dururken alçak dağa kar yağmaz"[1] gibi dağı konu edinen sözlerde genellikle uzaklık ve mesafe bildirilir. Fransızcada da benzer anlamlarla "Faire battre des montagnes" (Gereksiz gevezeliklerle bir kavgayı kızıştırmak)/ "Il n'y a que les montagnes qui ne se rencontrent jamais", (Dağ dağa kavuşmaz insan insana kavuşur),/ "Aller (courir) par monts et par vaux", (Dere tepe düz gitmek)/ "Etre aux abois", (Güvendiği dağlara kar yağmak)/ mal des montagnes- yükseklik tutması vb. gibi dağa yüklenen çeşitli anlamlar ortak bilinci harekete geçirerek şiir dilini de etkisi altına alır. Sözgelimi, Maurice Rat'nın, *Dictionnaire des Locutions françaises* (Fransızca deyimler Sözlüğünde) dağ (montagne) kutsal bir içerikle ilişkilendirilir: Hz. İsa'nın yanındakilere söylediği bir söze anıştırmada bulunarak; (Évangile/ Saint Matthieu, XVII, 19) "*İnsan inançla bir dağı bile yerinden kaldırabilir/ Avec la foi l'homme peut soulever une montagne*" dediğini belirtir.[2]

Fransız şiirinde dağ üzerinden aktarılan söylemler, genellikle yükseklik, özgürlük, beklenti, kutsallık, uzaklık, kavga, aşkınlık, genişlik, cömertlik, açık yüreklilik, güç ve sığınak gibi bağlamlarda değerlendirilir. Baudelaire'in, "*Élévation/Yükseliş*" şiirinde, öznenin kendini (dağların, ormanların, bulutların, denizin) üzerinde ve uzak (*göğün üst katlarında*) soğuk rüzgarların estiği bir dağ görüntüsü içerisinde tasarlaması bizi sığınak ve kutsallık uzamı olarak algılanan yükseklik konusunda düşünmeye yöneltti:

Élévation/ Yükseliş

Baudelaire'in, *Élévation/ Yükseliş* şiirinin birinci dörtlüğünün, ilk iki dizesinde geçen "üzerinde/ au-dessus de" ilgeciyle sağlanan, "gölcüklerin üstünde, vadilerin üstünde"/ (sonsuzu, derinliği) aşan bir aşkınlık bağdaştırması, şiirin üçüncü ve dördüncü dizesinde "ötesinde/ par delà" şeklinde sürdürülür ve bu ilgeçler diğer birim-

lerdeki gösterenlerle bir arada değerlendirildiğinde, şiirin bütününe bir iç tutarlılık kazandırarak doğaya yüksek bir anlam değeri yüklendiğini gösterirler. Yani mitolojik (Kaf) dağı örneğinden yola çıkarak değerlendirdiğimizde insanların bilinçaltında zaten bu anlamda (üzerine ve ötesine) kutsallık yüklenmiş yüksek bir dağ görüntüsünün bulunduğunu gözlemliyoruz:

Élévation/ Yükseliş

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,/(Gölcüklerin üstünde, vadilerin üstünde,)/Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,/(Dağların, ormanların, bulutların, denizin,)/Par delà le soleil, par delà les éthers, (Ötesinde güneşin, ötesinde göklerin,)/Par delà les confins des sphères étoilées, (Yıldız kürelerinin sınırı ötesinde)/Mon esprit, tu te meus avec agilité, (Düşüncem, kımıldayıp durursun her an böyle)/Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,(Usta yüzücü gibi, suda kendinden geçen)/Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde (Sensin sınırsızlığın sınırlarında uçan)/Avec une indicible et mâle volupté.(Sevinerek, tarifsiz bir erkek şehvetiyle.)/ Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides; (Uç ve kaç çok uzağa, ötesine leşlerin;)/Va te purifier dans l'air supérieur, (Göğün üst katlarında, git arındır kendini,)/Et bois, comme une pure et divine liqueur, (Yudumla, tertemiz bir tanrısal içki gibi,)/Le feu clair qui remplit les espaces limpides. (O arı ateşini duru mesafelerin)/Derrière les ennuis et les vastes chagrins (Her ağırlığı sisli bir varlığa yük olur,)/Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,(Sıkıntılar ve büyük kederler arkasında)/ Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse (Ne mutludur o kimse, güç bulup kanadında)/S'élancer vers les champs lumineux et sereins; (Arı duru göklere doğru hemen atılır.)/Celui dont les pensers, comme des alouettes,(O kimse ki her fikri, tarlakuşları gibi,)/Vers les cieux le matin prennent un libre essor, (Erkenden göğe doğru özgürce havalanır,)/-Qui plane sur la vie, et comprend sans effort (Yere tepeden bakar ve zahmetsizce tanır)/ Le langage des fleurs et des choses muettes! (Bütün çiçeklerin ve dilsizlerin dilini!)[3]

Dörder dizeli beş birimden oluşan (*alexandrin*) şiir kalıbıyla yazılmış "*Élévation/ Yükseliş*" başlıklı şiirin ilk biriminde özne, doğadaki nesneleri yukardan görerek ve göstererek kendi konumunu belirginleştirmek ister. Şiirde, içinde bulunduğu iç boğucu durumdan sıkılmış, kaçıp kurtulmak isteyen öznenin ruhsal durumu yeryüzünü tepeden görme ve (çiçekler)in dilinden anlama eylemleri üzerinden yansıtılır. Bu yansıtmada, simgeleştirme ve tasarım etkinliği bir arada kullanılarak yeryüzünden gökyüzüne yükselme eylemi yeryüzü ve gökyüzü arasındaki kendinden geçiş ayinini karşılayan kutsama anlamında kullanılmıştır. Dağ ne korkunç gök gürültülerinin, ne de yıkıcı kasırgaların şiirin öznesine erişemeyeceği, onu korkutamayacağı esenlikli bir ara uzaklıkta yer alır. Yani, şiirin öznesi burada, şiir dilinin çok boyutluluğunda hem yeryüzünün bayağılıklarını, hem de gökyüzünün arılıklarını insan yüzünün kıyı-

mından uzak ve rahatça gözlemleyebileceği bir konumda izleyebilir. Ilk dizede dağın (ötesinde) ve (üzerinde) aşkınlık ilgisiyle çizilen bu görüntü, şiirin üçüncü dörtlüğünde (*uç ve kaç çok uzağa, ötesine leşlerin/ göğün üst katlarında, git arındır kendini,*) içeriğinde, yükseklik algısı geniş gökyüzüne yayılarak şiirsel uzam (*ne mutludur o kimse, güç bulup kanadında*) kuşların özgürce süzüldüğü sınırsız ve katışıksız bir yüzey olarak tasarlanır. (*Ötesinde güneşin, ötesinde göklerin/ yıldız kürelerinin sınırı ötesinde*) dizesindeki, "*Yıldız*" küreleri, gezegenlerin sonsuzluğu, uzaklığı, parlaklığı aracılığıyla doğrudan (ışığa) gönderimde bulunur. Şiirde, öznenin sahip olduğu her şeyi geride bırakarak bu dünyadan ve onun katı gerçeklerinden gönüllü bir şekilde uzaklaşma arzusu izlek olarak öne çıkarılır: Göklere yükselirken boyut değiştirerek madde boyutundan bir üst boyuta, doğa ötesine (kuş) bakışıyla geçiş yapmaktadır.

Élévation/ Yükseliş'te, tıpkı (Albatros) gibi gökyüzüne yükselen şiirin öznesi, insanın kötülüklerden havada dalgalanmalar yaratan kanat vuruşlarıyla kirlerinden arınacağı inancındadır. Bu bağlamda, şiir dilinde arılığın/ saflığın Albatros'a, Albatros'un günahsızlığına gönderimde bulunarak gösterilmeye çalışıldığı anlaşılır. Bu söylem üzerinden, özne şiirdeki olguları, nesneleri dışarıdan gözlemler yaparak ve birebir tanıklıklarını yansıtarak dile getirir: (*Uç ve kaç çok uzağa, ötesine leşlerin/ Göğün üst katlarında, git arındır kendini,*) bağdaştırmasında (uçmak) eyleminin uzak/ yakın çağrışımlarıyla insan kuşa benzetilir ve şiirdeki açık veya örtük tüm anlam örüntülerinde (kuş) kanadı geniş ölçüde (s)imgesel bir içerik kazanır: öznenin gözlemlerindeki/ yorumlarındaki değişimler davranışların çözümlenmesinde de belirleyici olur ve özne yalnızca bu yolla mükemmel bilgiye ulaşarak tam anlamıyla güçlü olabilir. Şiirin öznesi ulaşacağı bu üst boyutta yeryüzünün kötülüklerinden kuş gibi güçlü (bir kanat vuruşla) arınarak kurtulacağına inanır. Burada sözü edilen bağlamda, kanat vurgusuyla dile getirilmek istenen asıl düşünce, öznenin kuşun kanat çırpışlarında algıladığı yakınlaştırma ve eşitleme bağıntısı üzerinden tasarlanan bir bağdaştırımadır. Çünkü koşullar ne olursa olsun şiir dili belirli bir felsefi anlayışı izleyerek, genel dilden ayrışır ve içe/dışa bakışla (bilinç sıçrayışları)nı öne çıkaran devingen bir çizgide ilerler:

> *Kötülük'teki, güzellik arayışı ve çamurdan altın yaratma isteği ve işlevi de zaten bundan başka bir şey değildir. Başka bir deyişle şiir, demek oluyor ki öncelikle ince ayar ve düzen gerektiren uğursuz bir şeydir, bu yüzden temelinde felsefe yatmalıdır ister istemez. Yaratılmış felsefeyi de anadilin dışına ancak dil aktarımıyla, yani çeviri yoluyla taşırsınız. Üçüncü, beşinci, on beşinci bir dilde okur gerek dizeli gerekse düz yazı Baudelaire metinlerinin felsefesini, bilincin sıçramalarını, içe bakış ve çöküntüleri, düşleri, kurguları, gizem dolu tensel hazları, varoluşsal soylu sıkıntı ve boğuntuları en önemsiz görünen ayrıntılarına varana dek algılayabilir.*[4]

Özetle, şiirin öznesi yerden yükselme eylemini, felsefi bir içerikte, (kanat)lanma ya da kanatlarla havalanma uçma/uçurulma eylemine bağlı bir durumda algılar ve ardından şiirde yer alan diğer sözcükler, nesneler ve bunların birbirleriyle ilişkisini dikkate alarak gözlemlerde ve yorumlarda bulunur. Özne, (*yere tepeden bakar ve zahmetsizce tanır)/ bütün çiçeklerin ve dilsizlerin dilini!*) türünden örneklerde açıkça görüldüğü gibi, gökyüzüne yükseliş boyutunda tanıklıklarını, gözlemlerini ve duyularıyla yaşadıklarını, özetle çeşitli yollardan aktarılan bilgileri tutarlı ve anlamlı algı ve özel bir dil içeriğinde bir araya getirirken, şiir dilinin, tıpkı çiçeklerin dili gibi değişik bir şifre çözümleme gerektirdiğini dile getirir. (*Dilini çiçeklerin ve dilsiz şeylerin*) dizesinde, hem çiçeklerin dilinin öne çıkarılışı, hem de nesnelerin dilsiz kalışını, kolayca anlamasına uygun ortam hazırlar. Bu bağlamda, ozanın yalnız kendi dünyasında geçerli ve anlamlı özel bir şiir dili oluşturduğuna tanık oluyoruz: (*bütün çiçeklerin ve dilsizlerin dili*)nde özgün bir buluşla dil'i şaşkınlık uyandıran bir nesne olarak şiirine taşımıştır; sanki, çiçeklerin dili/ dilsizlerin dili diye yeni bir dil bulunmuş ve bu dili rahatça anlayanlar da önce kendisi ve ardından yeryüzünü yukardan izlediğine tanık olduğu kişi olmuştur. Buradan yola çıkarak, Baudelaire'in şiir dilinin özel söz varlığı, kendi sesi, rengi ve tınısı bulunan bir yapıya sahip olduğunu gözlemliyoruz. Düş gezgini ozan çevresinde gözlemlediği nesnelerin ışık gibi kimi yansımaları olduğunu ve bunların kendi ruhuna bir şeyler ekleyerek olumlu yönde katkı sağlayacağına inanır. *Paris Sıkıntısı*'nda bu yansımaları ruhuyla, çevresindeki nesneler arasında eşleştirme bağıntısı kurarak sanki gördüğü bir düşü okurla paylaşır gibi anlatır:

> *Düşüncelerim havanın hafifliğine eşit bir hafiflikte uçuşuyorlardı; kin gibi, kutsallıktan yoksun aşk gibi bayağı tutkular, ayaklarımın altından, uçurumların dibinden sıra sıra geçen bulutlar kadar uzak görünüyorlardı şimdi bana; ruhum da beni saran gök kubbe kadar geniş, gök kubbe kadar arı gibiydi; yersel nesnelerin anısı zayıflayıp azalarak geliyordu, uzaktan, çok uzaktan, bir başka dağın yamacından geçen fark edilmez sığırların çıngırak sesleri gibi. Uçsuz bucaksız derinliğiyle kara, ufak, kımıltısız gölün üzerinden bir bulutun gölgesi geçiyordu bazı bazı. gökte uçan bir hava devinin mantosunun yansıması gibiydi. Tümüyle sesiz bir büyük devinimin doğurduğu bu tantanalı, bu ender duyunun içimi korkuyla karışık bir sevinçle doldurduğunu anımsıyorum./ Mes pensées voltigeaient avec une légèreté égale à celle de l'atmosphère; les passions vulgaires, telles que la haine et l'amour profane, m'apparaissaient maintenant aussi éloignées que les nuées qui défilaient au fond des abîmes sous mes pieds; mon âme me semblait aussi vaste et aussi pure que la coupole du ciel dont j'étais enveloppé; le souvenir des choses terrestres n'arrivait à mon coeur qu'affaibli et diminué, comme le son de la clochette des bestiaux imperceptibles qui paissaient loin, bien loin, sur le versant d'une autre montagne. Sur le petit lac immobile, noir de son immense profondeur, passait quelquefois l'ombre d'un nuage, comme le reflet du manteau d'un géant aérien volant à*

travers le ciel. Et je me souviens que cette sensation solennelle et rare, causée par un grand mouvement parfaitement silencieux, me remplissait d'une joie mêlée de peur.[5]

Baudelaire, Aloysius Bertrand'ın, *Gaspard de la Nuit*'den aldığını söylediği bir yöntemle, geçmiş yaşantıları ve önceden gözlemlediği ya da tanık olduğu olayları sanki şimdi yaşıyor izlenimi uyandırarak aktarmaktadır. Ozanın yukarıdaki örnekte de benzer bir yöntemi uyguladığını görüyoruz yani, şiir dilinde simgeleştirme ile tasarım etkinliğinin iç içe girmiş olmasıyla sağlanan bu yöntemle soyut yaşam, güncelle kurulan bağlantıları aracılığıyla daha şiirsel bir biçimde, kesintisiz bir düş içeriğinde yansıtılmış olacaktır. Öznenin (kara/ ufak/ kımıltısız) bir göl üzerinden geçen bulutun gölgesini (*gökte uçan bir hava devinin mantosunun yansıması*)yla eşleştirmesinden çevresinde gördüğü nesneleri farklı bir bakışla tasarlayarak şiir diline aktardığını anlıyoruz. Tuhaf bir güzelliğe sahip olduklarını dile getirdiği bu nesneler öznenin düşlerini ve yaşam üzerine kurduğu tasarıları simgelerler: sözgelimi, gökyüzünün derinliği onu şaşkına döndürür, arılığı sinirlerini bozar ve bütün bu duyumlarla nesnelerin, kendi ruhunu korkuyla karışık bir neşeyle doldurduğuna inanır. Belirli bir aşamadan sonra şiirin öznesi çevresinde gördüğü nesnelerin tanımını yapmaya girişir; nesneler kendi aralarında büyülü bir güçle ve uyur-gezer bir durumda anlaşılması güç bir dilde iletişim kurarlar. Çiçekler hızla geçen zamanın dayatmalarına karşı duran bir zamansızlıkta aralarında gerçek hiçbir konuşmanın geçmediği bir dilde iletişime girerler. Bu arada sonsuzluk devreye girer, burada sözü edilen sonsuzluk, çevresindeki her nesne üzerinde söz sahibi olduğunu düşünen öznenin egemenlik duygusundan aldığı zevkin sonsuzluğudur. Uçsuz bucaksız sonsuzluğun egemenliği altındaki her nesne onun üzerinde uykuya dalmış izlenimi uyandırır. Özne bu egemenlik alanında diğer insanların şenlik diye isimlendirdikleri eğlencelerden aldıkları zevkten daha fazla bir zevk aldığını özgün karşılaştırmalar yoluyla dile getirir:

Bu anlatılmaz şölenle karşılaştırılınca, ortaya çıkan beklenmedik olaya, geçen yabancıya kendini bütünüyle, bütün şiiri, bütün yardımseverliğiyle veren ruhun bu kutsal orospuluğuyla karşılaştırılınca, insanların aşk dedikleri şey çok küçük, çok dar, çok zayıf kalır./ Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.[6]

Yalnızca etkisi bu şekilde büyüyen bir yükseliş şöleni, nesneleri bakışla algılanan düzeyin ötesine yükselterek aslında olduklarından daha canlı, daha sıcak ve daha büyülü görünmelerini sağlar.

Şiirin ikinci dizesinde, "*dağların, ormanların, bulutların, denizlerin*" (üzerine), ilgeciyle yeni bir anlamın eklendiği görülür. Bu anlam, "göllerin" ve "vadilerin"

yanına içerme bağıntısıyla ormanlar, bulutlar, denizlerle birlikte belirgin biçimde çizilmiştir. Öznenin, somut nesne olarak uzamdaki konumuna baktığımızda aşağıdan yukarı doğru bir yükseliş durumunda olduğunu görürüz. Bu duruma ek olarak, (*düşüncem, kımıldayıp durursun her an böyle)* dizesinde bedenin değil, düşüncenin/ (ruh)un yükselişi söz konusudur ve burada (ben) diye konuşan şiirin öznesi, ruhun öznesinden ona (*düşüncem, kımıldayıp durursun)* (sen) diye seslenerek ayrışır ve somut varlık boyutundan sıyrılarak aynı an'da iki farklı kişilikte ve yerde bulunma yetisine sahip olduğunu kanıtlar. (*Düşüncem, kımıldayıp durursun*) diye, şiirde kendini ele veren özne, bu sözü söylediği sırada şen (ruh)u kuş gibi kanatlanarak gökyüzüne yükselirken bu sözün belirttiği eylemi, sözün dile getirilişiyle eşzamanlı olarak gerçekleştirmektedir. Bu durumda dilin (performatif/ edimsel) (performance/ edim)[7] yanını öne çıkararak belirli bir (bağlam)a dayalı anlam üretme ve çıkarımda bulunma süreçlerini bir arada değerlendiriyoruz. Bilindiği gibi, insanlar tanıklıkları sırasında dikkatlerini çevrelerindeki her nesneye eşit olarak paylaştırmazlar, bilincin algıladığı en etkileyici yanları üzerinde yoğunlaştırırlar. Sözgelimi, (*usta yüzücü gibi, suda kendinden geçen*) benzetmesinde, suda (*sevinerek, tarifsiz bir erkek şehvetiyle*) yüzerken gösterilen biri, daha geniş bir bağlamın yine eşzamanlı olarak hem suda (*sonsuzu, derinliği*) neşeyle aşan yüzücü, hem de (*sabırsız, atak*) coşkuyla kendinden geçeni seyreden özne, yani bir bütünün ikili anlam değeri taşıyan en belirgin yönüyle (usta yüzücü) olarak yansıtılır. Zaten, Baudelaire'deki dil göstergelerini ve bunların dilsel/ ruhsal (özel) anlamını yorumlama aşamasında onun mükemmel sözdizimini öne çıkarmak çözümlemeciye pek çok olanaklar sağlayacaktır, diye düşünüyoruz:

> *Baudelaire sanatının temelini açıkladığında ne seslerden, ne de gösterenin neden olabileceği çağrışımlardan bahseder. Sanatının temelinin dilbilgisinin büyüsü olduğunu söyler. Böylece her figürün, sözdizimi tarafından yönlendirilen biçimler üzerinde oyun yoluyla oluşabileceğini belirtir.*[8]

Şiir dilinde, görsel bir algıyla bir dağın tepesinden gördüklerini resmeden özne, bu anlamda çevresinde yer alan somut nesneler ve uzamdan söz ederek ruhundaki olumsuz (uğursuz) kalıntıları temizlemeye çalışır. Ardından gelen dizelerde, yine somut bir nesne olarak, özünde bir arındırma ve sağaltım işlevi barındıran dağın şiirdeki varlık nedenini şöyle açıklar: "*Uç ve kaç çok uzağa, ötesine leşlerin/ göğün üst katlarında, git arındır kendini,/ yudumla, tertemiz bir tanrısal içki gibi,"* Böylece yine somuttan ve kentin iç bunaltıcı (hastalıklı) havasından uzaklaşılarak, ruhun iç devinimleri üzerinden farklı bir dağ görüntüsü şiirin büyüsüyle canlandırılır. Bu bağlamda, şiirin öznesinin dikkatini çevresindeki uçan/ kaçan/ yüzen nesnelere yöneltmesi ruhundaki çatışmaların şiir diline yansımalarını bildirir. Burada saf ateş, sisli, aydın, duru, billur mavilikler gibi söz öbekleriyle sağlanan su, toprak, hava ve ateş gibi arınmaya yarayan dört temel element arasında bir uyum kurulduğunu görüyoruz:

Karşıtlık ikiliklerinin; sözgelimi, (*ötesine leşlerin/ göğün üst katları*) söz öbeklerinin kendi içinde ayırt edici bir özelliğe sahip olduğunu, "*tertemiz bir tanrısal içki*"yi içmenin özünde kutsal ve esenlikli bir çağrışım değeri taşıdığını gözlemliyoruz.

Şiirin öznesi, göllerden dağlara konum değiştirdiği gibi, sonraki birimde de (*göğün üst katları*)ndan, dağlara, oradan ormanlara aynı kolaylıkla geçer. Bu nedenle bütünüyle arınma sarhoşluğunu kast ederek (*tertemiz bir tanrısal içki*)yle ulaşılacak geniş uzam perspektifinden göklere yükselme arzusunu dile getirir. Bu yükselişle, bir kez daha güneşin, gökyüzünün (*yıldız kürelerinin sınırı ötesinde*) ve varlık boyutundan sıyrılarak, bağdaştırmalar ve sezdirimlerle insana mutluluk veren (s)imgesel bir dağ görüntüsü sunulur. Aslında yükseliş arzusu tüm şiir boyunca "git, uç, yıkan, arıt" gibi emir kipiyle belirtilen "*göğün üst katlarında, git arındır kendini,/ suda kendinden geçme*" eylemleriyle dile getirilen sonsuzluktaki doyumsuz devinim zevki çoğullaştırılarak dağların, ormanların, bulutların, denizlerin üzerinden gökyüzünün sonsuz maviliğine doğru yayılarak kendinden geçişte genişletilir.

Élévation/ Yükseliş şiirinin, ikinci biriminin ilk dizesinde dağ, bu defasında iki nesne (ruh/ yüzücü) arasında yakınlaştırma ilgisi kurularak *(düşüncem, kımıldayıp durursun her an böyle)* dizesinde, şiiri sözceleyen öznenin görünümü, suda yüzen yüzücüyle karşılaştırılarak ona eşitlenir: Ruhun *(usta yüzücü gibi, suda kendinden geçen)* dizesinde, anılan ruh *iyi bir yüzücü* kimliğinde, bir kez daha kendinden (vaz) geçişi simgeler; yüzücünün ustalığı ise, suda (*sabırsız, atak*) hızlandığını belirlemek için özellikle seçilmiştir. Öznenin, ruhunu *(sensin sınırsızlığın sınırlarında uçan)* derin genişlikte neşeyle sınır (yol) çizme eylemiyle yine resme yatkın ve tutkulu bir şekilde sezdirdiği bellidir: Şiirin öznesi dağın yüksekliğini betimlemek için *(her ağırlığı sisli bir varlığa yük olur)* dizesiyle, sislerin, bulutların ansızın yağan yağmurlar gibi üzerine indiklerini sezdirir. (*Sıkıntılar ve büyük kederler*) arasında oldukları için ıssız dağ başlarında kanatlarının gücü oranında kuş olup kanatlanmayı arzularlar, bu nedenle de özne (kendisi) ve davranışlarını dışarıdan bir tanık gibi gözlemlediği uçmaya (gönüllü) şen ruhu, zaman yitirmeden (*arı duru*) gökyüzünde süzülmelidirler. Bu anlamda, gökyüzünün sınırsız derinliklerinde gördüğü kendi ruhunu, kuşun kanatlarıyla eşleştirir ve onları havalanma eyleminde birbirine eşitler.

(*O kimse ki her fikri, tarlakuşları gibi,/ Erkenden göğe doğru özgürce havalanır*) dizelerindeki umudun kaynağı somut bir kuş/ kuşun kanatları üzerinden düşünceye yüklenen (havalanma) bağdaştırmasında gizlidir. Kuşun dağ başlarında uçuşuyla öne çıkarılması, kuşla, "düşünce" arasındaki ilişkiyi özgürlüğe yükselten bir bağıntı kurulmasından kaynaklanır. Özgürlüğe kanat çırpma arzusu olumlu düşünceyle bir arada değerlendirilerek özgürlükle kuş arasında kurulduğu görülen ilişki, dağlardan göklere doğru yükselişi akla getirdiği, doğanın iç uyumunu yaşamın bile ötesinde algılayacak kadar rahat ve kolayca anladığını dile getirdiği için şiirdeki anlamı kapsayıcı olmaktadır.

Şiirin başlangıcında öznenin evden, kent yaşamından uzaklaştığı ve dağlara yöneldiği düşünülmektedir ancak bu sürgün değil, gönüllü bir buluşmadır.

Épilogue/ Sonuç

Bu nedenle, *Paris Sıkıntısı*'nın sonuç bölümü, ozanın kent sevgisini arafta şiirleştirdiği dağ(lı) bir söylemle tamamlanır; *Épilogue* (*Sonuç*) şiirinde özne (gönlü rahat), ruhu Hz. İsa gibi gökyüzüne yükselmiş bir durumda, kenti tepeden seyreder: Kenti iyi, kötü tüm yönleriyle bir bütün olarak algılar:

Épilogue/ Sonuç

Le coeur content, je suis monté sur la montagne (Gönlüm rahat, çıktım dağın tepesine)/D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,(Hastane, hapisane, kerhane, araf, cehennem)/Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bagne,(Kent görünüyor bütün genişliğince)/Où toute énormité fleurit comme une fleur. (Çiçekler gibi açar bütün aykırılıkları)/Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,(Boşuna gözyaşı dökmeye gitmezdim oraya)/ Que je n'allais pas là pour répandre un vain / pleur; (Sen de bilirsin ey şeytan, kırık umutlarımın anası)/Mais comme un vieux paillard d'une vieille / maîtresse,(Kocamış bir kadının kocamış belalısı gibi)/Je voulais m'enivrer de l'énorme catin (Sarhoş olmak isterdim o koca orospuyla)/ Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse. (Cehennemsi büyüsü gençleştirirdi beni)/Que tu dormes encor dans les draps du matin, (Sabah yataklarında uyu daha gönlün dilerse)/Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanes (Ağır, karanlık, nezleli gönlün dilerse dolaş)/Dans les voiles du soir passementés d'or fin,(Altın işlemeli akşam perdelerinde)/Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes (Seviyorum seni, rezil başkent! Orospular)/ Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs (Ve haydutlar, sunduğunuz zevkler sonsuz)/Que ne comprennent pas les vulgaires profanes. (Ne var ki anlamaz bunu inançsız bayağılar)[9]

Kent yosmalarıyla, hastanesiyle, hapishanesiyle, kerhanesiyle, kadınlarıyla, ilişkileriyle, kötülükleriyle kısacası tüm gerçekliğiyle ona, onun şen ruhuna büyük bir zevk verir. Kentte kimi sıkıntılı zamanlar yaşasa da, kent onu yoldan çıkarsa da, "*Tu sais bien, ô Satan, patron de ma détresse,*" *(Sen de bilirsin ey şeytan, kırık umutlarımın anası)* kötülüğe yöneltse de, "*Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes*" *(Seviyorum seni, rezil başkent! Orospular)* diyerek, kenti tüm olumsuzluklarına karşın sevdiğini dile getirir. Ayrıca kadınlar, yosmalar ve onlar aracılığıyla yaşadığı cinsellik de onu mutlu kılar çünkü bunlar, onun gözünde kurtarıcı unsurlardır ve yeryüzü uzamına özgü bu unsurlar koruyucu kanatlarıyla onu zamanın salvosundan kurtarırlar. Bu bakışla (gönlü rahat) özne, kenti bu yeryüzü uzamını daha iyi algılar: şarap, kadın ve iyisiyle, kötüsüyle kenti sever ve ona koşulsuz bağlanır.

(*Sabah yataklarında uyu daha gönlün dilerse*) dizesinde, özne kentin uyandığı saatlerde, kendini yatakta uyanmış görür ve bu görüntüyü (*ağır, karanlık, nezleli gönlün dilerse dolaş*) hem gökyüzünün "*Ağır, karanlık*" durumuna bakarak, hem de kendi "nezleli" durumuyla bağdaştırarak kentin sabahki fotoğrafıyla yansıtır; bir pencere yüzeyindeki ışığın yansımasını (*altın işlemeli akşam perdelerinde*) renk ilgisiyle akşam güneşinin camlar ve perdelerdeki yansıması olarak alır ve bu algıya sarı/ turuncu (*altın işlemeli*) bir renk yükleyerek şiirinde kullanır.

Resim ve heykel sanatına ilgisi bilinen Baudelaire (babasının ressam olduğu bilinir), (*gönlüm rahat, çıktım dağın tepesine/(hastane, hapisane, kerhane, araf, cehennem*) dizelerinde, şiirle resim arasındaki birbirini içerme ilişkisini perspektif kavramından yola çıkarak "*çoklukta birlik/correspondance*" anlayışıyla kurar ve içinde önüne geçilemez bir resim yapma arzusu duyarak çıktığı bir dağın tepesinden kentteki olumsuz (rezil) çokluğu (*kent görünüyor bütün genişliğince*) şiirin çoğaltıcı, uzamı genişletici ve yayıcı gücüyle çizmeyi dener ve içindeki önüne geçilemez resim çizme arzusunu, *Paris Sıkıntısı*'nda şöyle dile getirir:

> *İnsan mutsuzdur belki de, ama istekle kıvranan sanatçı mutludur. Gözlerime pek ender görünmüş, karanlıkta geçip gitmiş bir yolcunun ardında kalan güzel bir şey gibi öylesine çabuk kaçmış olanın resmini yapmak isteğiyle tutuşuyorum. Yitip gideli ne çok zaman geçti şimdiden./ Le désir de peindre: Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire ! Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit. Comme il y a longtemps déjà qu'elle a disparu !*[10]

Bu dönüşüm yeteneğinin, yani (*ozanın, ressamın yeleğini sırtına geçirme*)[11] eyleminin şiir diline kazandırdığı görsel ölçüyü resim sanatında daha somut olarak yakalayabilme olanağı bulunduğu için, ozanın bu yönde, resimden ve heykelden alacağı ayrıntılandırma yetisini fazlasıyla kullandığını ve büyük bir tablo çizer gibi şiir diline eklediğini görüyoruz. Yani dil ve bellek ilişkisini öne çıkaran dil psikolojisi bağlamında, sözceleyen öznenin (*karanlıkta geçip gitmiş bir yolcunun*) resmini doğru bir biçim ve içerikte anlamlandırması/şiirleştirmesi dilde tasarımlar oluşturma ilkesi üzerinden karşısındakinin bilincini hesaba katmasıyla ve içselleştirmesiyle olanaklıdır, diye düşünüyoruz.

> *Eğretileme ve düz değişmece sanatları düş gibi simgesel oluşuma göndermede bulunan kavramlardır. Bu sanatlarda istekler çatışması, söyleşim olmadan dile getirilir. Doğrusunu söylemek gerekirse düş her ne kadar kişinin kendini anlatması da olsa birilerine yöneltilen bir şey değildir. Sözceleyen özne dinleyen kişiye yüklediği düşünceleri hesaba katar.*[12]

Şiir dilinde yansılama ile sağlanan ben/ sen ilişkisindeki bir işlev, başka bir işlevle yer değiştirdiğinde gözlemlenen (*sarhoş olmak isterdim o koca orospuyla*) dizesiyle oluşturulan ilk saptamada (*cehennemsi büyüsü gençleştirirdi beni*) içeriğinde şeytanın yerini cehennemsi (büyü) almıştır; başlangıçta bu yer alışı sağlayan unsur şiirde bulunan (*seviyorum seni, rezil başkent! orospular/ ve haydutlar, sunduğunuz zevkler sonsuz*) dizesiyle kurulan ve kenti rezil de olsa sevilen bir görüntü üzerinden şiir diline taşıyan mutlu ozan bakışıdır. Bilindiği gibi, şiirin yansılama (mimétique) boyutunda, ozanın önceden gözlemlediği ya da tanık olduğu olaylar sanki içinde bulunulan şu an'da yaşanıyor yanılsaması uyandırılarak aktarılır: ilk kez Aristoteles'in *Poetika*'sında sözü edilen mimesis kavramı (taklit) ve temsil düşüncelerini içerir:

> *Şair bir şey yapan kişidir; yaptığı şey de gördüğünü taklit ve temsil etmek yeteneğinin ürünüdür. Gerçekte bütün 'yapan'lar, örneğin marangoz da, işini taklit ve temsil yoluyla gerçekleştirir ama bir heykeltıraşın yaptığı iskemleyle bir marangozun yaptığı iskemle birbirinden, birincisinin yalnızca bakılmak, ikincisinin ise kullanılmak üzere yapılmış olmasıyla ayrılır.*[13]

Şiirde (sarhoşluk)la dile getirilen söylem (sarhoş olmak isterdim o koca orospuyla) simgeleştirme ile tasarım etkinliğinin iç içe girmiş olmasıyla yansıtılır. Genellikle, şeytan üzerinden aktarılan yansılamalar daha çok somut görüntüler üzerinden tasarlanmıştır. Şiirin öznesi, şiirin başında düzdeğişmeceli bir anlatımla kendisinin işlediği eylemleri sorgularken, (seviyorum seni, rezil başkent! orospular/ ve haydutlar, sunduğunuz zevkler sonsuz) diye yazarak, kentin sayısız bağlantılarıyla sunduğu zevkler sonsuz olduğu için rezilliğini yaşamayı da bilinçle seçer ve onun kimi olumsuzluklarından dolayı (inançsız bayağılar)ı sorumlu tutar ve bunlar arasında (hastane, hapisane, kerhane, araf, cehennem) gibi, kenti simgeleyen görüntüler üzerinden eşleştirme bağıntısı kurar. Dil ve düşünce ilişkisi bağlamında, şiiri sözceleyen (ben) öznesi, (sen) adılının söylemlerini önemser ve şiirde farklı dizelerde yinelenen (seviyorum seni, rezil başkent!/ sabah yataklarında uyu daha gönlün dilerse) gibi söylemlerle okuru şaşırtmasının yanı sıra (sen)in etkin sözceleyen olmaması durumunu belirginleştirir. Şiirde kendisine yöneltilen (uyu/ dolaş) gibi komutlara vereceği tepki merakla beklenen (sen) adılı şiirin öznesi değildir ancak örtük bir sözceleyen olarak şiirin bütününde kendine önceden ayrılan yerde bulunur. Şiirde bir beklentiyi karşılayan ve etkinleştiren (sen) adılı, (ağır, karanlık, nezleli gönlün dilerse dolaş) gibi karşılıklı dilek ve yanıtsız beklentilerle simgesel olarak şiirin öznesi (ben)in yerine geçer. Bu duruma paralel olarak şiirdeki (ben), kimi sorgulayıcı sözlerin muhatabı (sen)in yerini alır: (Sen de bilirsin ey şeytan, kırık umutlarımın anası), yani bu dizede saklı olan anlamda (ben) zaten bilirim, (sen) de bilirsin'dir.

Baudelaire'in yazdığı her şiirde, resmin perspektifini aradığını, şiirlerinin tümünün yapısını resim çizer gibi tasarlayarak işlediğini ve bu yöntemle kendi özel şiir

dilini, sırtında ressamın (yeleğiyle) kurduğunu gözlemliyoruz: (*karanlıkta geçip gitmiş bir yolcunun*) resmini zaman yitirmeksizin çizmek ister çünkü üzerinden zaman geçerse onu gözden kaçıracağını ve bu özel görüntüyü bir kez daha yakalayamayacağına inanır; bu inancını da (*yitip gideli ne çok zaman geçti şimdiden*) tümcesiyle dile getirir. (*Gönlüm rahat, çıktım dağın tepesine/ Hastane, hapisane, kerhane, araf, cehennem/ Kent görünüyor bütün genişliğince*) dizelerinde de tanık olduğumuz gibi, Baudelaire şiirini anlamak ondaki yaşama, uzama, olgulara, nesnelere aralarındaki içerme ilişkisini hesaba katarak ve belirli bir uzaklığı öngörerek bakmayı anlamak demektir. Bu bağlamda (*ağır, karanlık, nezleli gönlün dilerse dolaş/ altın işlemeli akşam perdelerinde*) türünden dizelerinde bu iç uzam perspektifini ressam ya da heykeltıraş kimliğinde kurduğunu gözlemliyoruz.

Bu şiirde öncelikle sözdizimsel göstergelerden yola çıkarak ozanın şiir dilinde kurduğu tasarım dizgesi ile öznenin belleğindeki tasarım dizgesi ve onun bağlantılarıyla ruhsal yapıyı harekete geçiren asıl unsur şiirin yansılama (mimetik) boyutunu göstermektedir. Şiirde dil/ söz oyunları sayıca oldukça fazla neredeyse şiirin bütünü söz oyunlarıyla bağlamsal ipuçlarına dayalı sezdirimler üzerine kurgulanmış. Sözgelimi, (*Kent görünüyor bütün genişliğince/ Çiçekler gibi açar bütün aykırılıkları*) saptamasıyla başlayan dizelerde çok sıradan bir saptama yapar gibi, kentin (aykırılıkları) bile çiçekler gibi açar, der. Belki de burada sözü edilen çiçekler, yapıta ismini veren Kötülük Çiçekleri'dir. Bu saptama kentin tüm olumsuz yönlerine karşın sevildiği anlamına denk gelir: Büyük bir olasılıkla siz oraya (boşuna), yani hiçbir karşılık beklemeden gözyaşı dökmeye gitmemişsinizdir: Ya da ben gitmediğinizi düşünüyorum/ varsayıyorum, anlamı gözetilmiştir. Dağın tepesine çıkma nedenini gözyaşı dökmek olarak belirler. Ben gittim, der, ve acı alayla (*sen de bilirsin ey şeytan, kırık umutlarımın anası*) diyerek, şeytanı anne kimliğinde gösterir ve onu yeraltından çıkararak yeryüzüne yükseltir/ yakınlaştırır, yani (*kocamış bir kadının kocamış belalısı gibi*) şeytanla bağlantı kurdum, çevremde varlığını algıladığım her nesne eski anlamını ve değerini yitirdi, diye şiirsel uzamı rezil (kent) görüntüsü olarak belirler ve bu görüntüyü okura (*kent görünüyor bütün genişliğince/ çiçekler gibi açar bütün aykırılıkları*) gibi kimi sezdirimlerle duyurur. Bu bağlamda, dizenin bütün anlam yükünü (eylem) zamanına yükleyerek geçmiş zamanda (*sarhoş olmak isterdim o koca orospuyla*) diye yazarak, (şeytanla/ *kırık umutlarının anasıyla/ o koca orospuyla*) birlikte olma an'ının geldiğini duyurur ve (şeytan/ *kırık umutlarımın anası*) bağdaştırmasıyla şeytan ve anne arasındaki ilgiyi özelleştirir yani, şeytan yeni ve tanıdık bir görüntü içerisinde resmedilir. Burada kullanılan (sarhoş) olmak eylemi, Baudelaire'in şiir dilinde sıkça kullandığı; "*Omuzlarınızı ezen, sizi toprağa doğru çeken Zaman'ın korkunç ağırlığını duymamak için/ Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre*,"[14] (*şarapla/ şiirle/ erdemle sarhoş olun/ De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.*) (zevk) ifadesinin şiir

dilindeki karşılığıdır, insanlara "saat kaç", diye sorduğunuzda: (*sarhoş olma saatidir*) yanıtını alırsınız yani, özne zamana karşı durmak/ hızlı akışını yavaşlatmak ve onun kölesi olmamak için ruhsal planda "durmamacasına" sarhoş olun, diyerek bağlama dayalı yeni anlamlar oluşturur: Ve ardından "Neyle sarhoş olacağınız size kalmış" diye, ekler ve kendisi her zaman yaptığı gibi aşktan sarhoş olmak için (*o koca ospu*)yu, dişi şeytanı seçer.

Sonuç

Bu çalışmada şiir dilinde dağ görüntüsünün aşkın bir içerikte anlamsal, zamansal ve uzamsal bağıntılar açısından birden çok işlevi yerine getirdiği gösterilmeye çalışılmıştır. Şiir dili kendine özgü yapısı gereği, simgesel tümce yapılarıyla, tınısı, ritmi ve dolaylı anlatım nitelikleriyle başka metinlerden farklılık göstermektedir. Bu farklılık göz önünde bulundurularak ele alınan şiirlerde olumsuzluklar, çelişkiler, içermeler, yakınlaştırmalar, eşitlemeler, karşılaştırmalar ve yansılama ilişkileri gibi karşılıklı bağıntılarla öznenin çevresini nasıl algıladığı ve bu algısını nasıl yansıttığıyla ilgili gözlemler ve söylemler öne çıkarılmıştır. Baudelaire, özne ve karşısında gözlemlediği kişinin yer tutuşu ve duruşunu aşkınlık ve uzaklık bildiren bağlantı öğeleriyle bir öte uzama göndermede bulunarak belirginleştirmektedir. Üstelik, Baudelaire gibi, her okumada yeni özelliklerin ortaya çıktığını görmeye olanak sağlayan bir ozandaki dil/ düşünce ilişkisine dayalı bağlantıları çözümlemek onun ruhsal durumu konusunda da kimi ipuçlarına ulaşmamızı sağladı. Son çözümlemede, öznenin kent üzerine gözlemleriyle, şiirdeki zamansal değişimi ve gelişimi gösteren uzamsal bağlantı öğelerini gündelik yaşamla arasındaki bağların güçlenmesi olarak sunduğu görülmektedir. Çünkü o simgeleştirme ve tasarım etkinliğini bir arada kullanarak çokluk denizinde kalabalığın çoğul varlığından beslenir ve başkalarını bu kadar iyi anlamanın tadını çıkarır. Dolayısıyla esin perisinden ödünç aldığını söylediği kılık değiştirme zevki, yolculuk tutkusu gibi yetenekleriyle başka bedenlere sızar, onlardaki canlılıktan beslenir ve yine onlarla sarhoş olur. Bu nedenle, Baudelaire şiirindeki söz varlığı, dil ve düşünce ilişkisi açısından çözümlendikçe her defasında ortaya değişik özelliklerinin çıktığı görülmektedir. Zaten böyle olduğundan dolayı değil midir ki, *Kötülük Çiçekleri*'ni herkesten önce (au parfait magicien) bir (büyücü)ye sunmuştur. Bu açıdan yaklaşıldığında ozanın kendini uzamda nereye yerleştirdiği daha açık olarak ortaya çıkar. Ozan kendini, bedenin, ruhun yükselişi üzerinden dağa yakınlaştırmakta ve bu yakınlığı nesneler üzerinden kurduğu özgün şiirsel imgelerle zenginleştirmektedir.

NOTLAR

1 Metin Yurtbaşı, *Sınıflandırılmış Atasözleri Sözlüğü*, 2012, s.351.
2 Maurice Rat, *Dictionnaire des Locutions françaises*, 1976, s.259.
3 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 2011, s.13/ *Kötülük Çiçekleri*, Ahmet Necdet, 2006, s.30.
4 Tuğrul İnal, Frankofoni, 2013, s.373-374.
5 Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, 1984:35/ *Le Spleen de Paris*, 2009, s.55-56.
6 Baudelaire, a.g.y., s.27/ *Le Spleen de Paris*, 2009, s.42.
7 Vardar, *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, 1988, s.91-92.
8 Laurent Danon-Boileau, *Psikanaliz ve Dilbilim*, 1998, s.18.
9 Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, 2009, s.200-201/ *Paris Sıkıntısı*, 1984, s.119.
10 Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, 1984, s.89/ *Le Spleen de Paris*, 2009, s.148.
11 Baudelaire, a.g.y., s.118.
12 Laurent Danon-Boileau, *Psikanaliz ve Dilbilim*,1998, s.14.
13 Jale Parla, *Don Kişot'tan bugüne Roman*, 2000, s.34.
14 Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*, 1984:85/ *Le Spleen de Paris*, 2009, s.141.

KAYNAKÇA

1. Baudelaire, Charles., *Les Fleurs du Mal*, réimpression Éfélé de l'édition Poulet-Malassis et de Broise, Paris, 1861, Paris, BeQ, Ce tirage au format PDF est composé en Minion Pro et a été fait le 8 octobre 2011./ *Kötülük Çiçekleri*, Ahmet Necdet Çevirisi, Dharma Yayınları, İstanbul, 2006.
2. Baudelaire, Charles., *Le Spleen de Paris, Les Paradis artificiels*, Bookking International, *Les Fleurs du mal* suivies du *Spleen de Paris*, Éditions de Clairefontaine, 1947, La Guilde du Livre, Lausanne. Introduction, éclaircissements et notes de Blaise Allan, BeQ, Jean-Yves Dupuis, Paris, 2009./ *Paris Sıkıntısı* (Tahsin Yücel Çevirisi), Adam Yayıncılık, İstanbul,1984. Budak, Selçuk., *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003. Caron J., *Précis de psycholinguistique*, PUF, Paris, 1997.
3. Chevalier, Jean&Gheerbrant, Alain., *Dictionnaire Des Symboles*, Editions Robert Laffont S.A et Editions Jupiter, Paris, 1982.
4. Danon-Boileau, Laurent., *Sözcelem Öznesi-Psikanaliz ve Dilbilim*, Mehmet Baştürk çevirisi, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1998.
5. Fontanier, Pierre., *Les Figures du Discours*, Introduction par Gérard Genette, Flammarion, Paris, 1977.
6. Genette, Gérard., *Frontières du Récit*, Figure II, Seuil, Paris, 1969.
7. Greımas, Algirdas Julien et Courtes, Joseph., Sémiotique, *Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, Classiques Hachette, Paris, 1979.
8. İnal, Tuğrul., *Bir Baudelaire Çevirisi: Hilmi Yavuz*, Frankofoni No:25, Ankara, 2013.
9. Jacobson, Roman., *Essais de Linguistique générale*, Les Ed. de Minuit, Paris, 1963.
10. Le Nouveau Petit Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Montréal, Canada, 1993.
11. Parla, Jale., Don Kişot'tan bugüne Roman, İletişim, İstanbul, 2000.
12. Rat, Maurice., *Dictionnaire des Locutions françaises*, Librairie Larousse, Paris, 1976.
13. Vardar, Berke yönetiminde Nükhet güz, Erdim Öztokat, Osman Senemoğlu, Emel Sözer, *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, ABC, İstanbul, 1988.
14. Yurtbaşı, Metin., *Sınıflandırılmış Atasözleri Sözlüğü*, excellence Publishing, İstanbul, 2012.

ANDRÉ MALRAUX'NUN TÜRKİYE'DE ALIMLANMASI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER (1950-2005)

Kemal ÖZMEN*

RÉFLEXIONS SUR LA RÉCEPTION D'ANDRÉ MALRAUX EN TURQUIE (1950-2005)

L'auteur de cet article tente d'élucider, en se basant sur les publications parues de 1950 à 2005, la problématique de la réception d'André Malraux en Turquie à partir de la presse écrite, des revues littéraires, du domaine de la littérature turque, des milieux universitaires et du monde de l'édition. Se référant tout d'abord aux archives des deux quotidiens, *Cumhuriyet* et *Milliyet*, qui laissent entrevoir, à travers plus de six cent cinquante références, un accueil plus ou moins élogieux, il examine ensuite la réception réservée à Malraux dans les revues littéraires où sont publiés les dossiers, les textes informatifs et les traductions qui tournent généralement autour de la vie privée et des préoccupations existentialistes et politiques de l'écrivain. Il étudie également le domaine de la littérature turque qui se montre plus critique face à l'œuvre et à la pensée de l'écrivain français, mais plus distancée à l'égard des écrits de ce dernier sur l'art. Les milieux universitaires où l'écrivain a joui d'un intérêt relativement plus vif au niveau des recherches et des publications et finalement l'édition turque qui ne s'est contentée que de la traduction de six romans, d'un essai et de deux ouvrages de mémoires font de même partie du champ de recherche. Sur l'ensemble des considérations portant sur cette réception *sui generis*, l'auteur conclut que l'intérêt du grand public se condense davantage sur le romanesque et sur une vision "biographisante" privilégiant les dimensions politiques et sociologiques de l'accueil.

Mots-clés : *André Malraux, réception, image, vision biographisante, romanesque, homme d'action, engagement politique, préoccupations existentialistes.*

THOUGHTS ON THE RECEPTION OF ANDRÉ MALRAUX IN TURKEY (1950-2005)

The writer of this article aims to explain the problematic of reception of André Malraux in Turkish written press, literary journals, and academic writings and publications, as well as in Turkish literature between 1950 – 2005. At first, Özmen refers to the archives of Cumhuriyet and Milliyet Newspapers where there are more than six hundred and fifty references to Malraux, most of which pay tribute to him, then to certain files, informative texts and translations in some literary journals that are about Malraux's biography, political thoughts and his activism; to Turkish literature that approaches Malraux's works and ideas from a more critical perspective, but that does not fully

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi
kemozm@yahoo.fr

embrace his writings on art; to the academia where there is much interest in him in terms of research and publications, and finally to the publishers that have only translated six novels, one essay, and two memoirs of Malraux into Turkish. According to Özmen, this "sui generis" reception shows that the Turkish readers prioritize a novelistic and biographical vision on Malraux other than a hermeneutical approach to his works.

Keywords: *André Malraux, reception, image, biographical vision, novelistic vision, existentialism, political thoughts, man of action.*

André Malraux'nun Türk yayın dünyasında ilk kez yer alması 1934 yılındadır. Malraux'nun 1933 yılında yayımlanan *La Condition humaine* adlı ödüllü romanı bir yıl sonra 1934 yılında Nasuhi Esat tarafından *İnsanlığın Hâli* adıyla Türkçeye çevrilerek *Hâkimiyeti Milliye* gazetesinde tefrika edilir. Aynı yıl içinde, tam metin olarak kitap halinde yayımlanır. Malraux'dan ikinci bir roman çevirisi için 1957 yılını beklemek gerekecektir. Yazarın 1930 yılında yayımladığı ikinci romanı *La Voie royale*, Nazife Müren'in çevirisiyle *Büyük Yol* adıyla Varlık yayınları arasında çıkar. Malraux'nun, tüm romanlarını ve özellikle sanat üzerine yazılarının büyük bölümünü 1957 yılından önce yayımladığı düşünülürse; Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1940 yılında kurulan "Tercüme Bürosu" aracılığıyla 1960'lı yılların sonuna kadar, Fransız edebiyatından çevrilen yaklaşık 280 eser arasında, Malraux'nun hiçbir eserinin yer bulmaması ilginçtir[1]. Ancak, bu durum, Malraux'nun dönemin Türk edebiyatçıları ve entelektüelleri arasında bilinmediği ya da eserlerinin özgün metinden okunmadığı anlamına da gelmez[2]. Ne ki, XX. yüzyılın ilk yarısında, yirmi yıl arayla yaşanan iki büyük tarihsel travmanın yol açtığı değerler bunalımı içinde filizlenen uygarlık bunalımını ve buna bağlı varoluşçu sorunları, Sartre ve Camus'den çok önce, gerek felsefi yazılarıyla, gerekse de romanlarıyla gündeme taşıyan Malraux'yu, Fransız kültürü ve edebiyatından uzak olmayan Türk yazarları ve entelektüellerinin, -kendisinden "büyük yazar ve sanat adamı" nitelemelerini esirgememiş olsalar da, en az Sartre ve Camus kadar "içselleştirmemiş" olmaları dikkat çekicidir[3]. Ayrıca, Malraux'nun neden sadece romanlarının çevirileriyle yetinildiği sorusu cevabını beklemektedir. Malraux'yu çağımızın en önemli düşünürleri arasına sokan sanat ve kültür kitaplarının, yazılarının Türkiye'de gazete, dergiler ve yayın dünyası yanında, üniversite çevrelerinde de yeterli ilgiyi görememiş olmasının nedenleri ise, daha ciddi bir tartışmayı gerekli kılmaktadır.

Malraux'nun Türkiye'de edebiyat ve okur çevreleriyle yayın dünyasında, 1950'li yılların başından itibaren karşılaştığı bu ilginç alımlama problematiğini çeşitli zeminlerde tartışmak, edebiyat kültürümüz açısından olduğu kadar, bir yazarın yabancı bir ülkede alımlanmasını etkileyen nedenleri ortaya koymak bağlamındada da önem kazanmaktadır. Beş başlık altında ele alacağımız bu çalışmanın, yazılı basında, edebiyat dergilerinde, akademik çevrelerde, Türk edebiyatı bağlamında ve Türk yayın dünyasında Malraux'nun Türkiye'deki yazar ve düşünce adamlığı imajına ışık tutacağı inancındayız.

Yazılı Basında Malraux

André Malraux'nun Türk yazılı basınında işgal ettiği yeri somut belgelerden hareketle belirleyebilmek için, Türk basınının iki önemli gazetesinin, *Cumhuriyet* ve *Milliyet*'in arşiv belgelerine başvurduk. *Cumhuriyet* gazetesi yakın bir zamanda, 1930-2005 yıllarını kapsayan bir arşiv oluşturdu. 1950 yılında kurulan *Milliyet* gazetesi de birkaç yıl önce, 1950-2004 yıllarını kapsayan arşiv sitesini okurlarının hizmetine sundu[4]. Türk entelijentsiyasının yakından izlediği bu iki ulusal gazetede Malraux'ya yapılan göndermelerin Türkiye'de genel planda Malraux'ya yaklaşımı ele vermesi açısından önemli olduğunu düşünüyoruz.

Cumhuriyet ve *Milliyet* gazetelerine geçmeden önce, André Malraux adını Türk okur çevresine ilk kez duyuran bir günlük gazeteden, 1920 yılında kurulan ve yeni Cumhuriyet'in yarı-resmi yayın organı olan ve genç Cumhuriyet entelektüellerinin yazı yazdığı *Hâkimiyeti Milliye*'den söz etmek gerekir. Gazetenin yazarlarından Nasuhi Esat tarafından çevrilip önce gazetede tefrika edilen ve ardından 1934 yılında, kitap olarak basılan *İnsanlığın Hâli* romanına yazdığı önsözde, Falih Rıfkı Malraux'ya gönderme yaparak, "*bu roman dünyanın her tarafında, son zamanda çıkmış olan eserlerin hepsinden fazla itibar bulmuştur*" demektedir. *La Condition humaine* 1934 yılında, üstelik gazetede tefrika ettirilerek birkaç bin kişilik bir okur kitlesine sorunsuz ulaştırılırken; Malraux'nun 1935 yılında yayımladığı *Umut*'un, otuz iki yıl sonra, 1967'de ilk kez Türkçede yayımlanmasıyla birlikte bir İstanbul mahkemesi tarafından kitapta "komünizm propagandası" yapıldığı gerekçesiyle özgün eserle birlikte çevirisinin yasaklanıp toplattırılması, Malraux'nun otuz iki yıl arayla alımlanmasındaki farklılık kadar, devrimci atılımların Cumhuriyet Türkiye'si ile Soğuk Savaş yıllarının Türkiye'si arasındaki derin karşıtlığı da ortaya koymaktadır.

Cumhuriyet gazetesinde, 1950-2005 yılları arasında Malraux adına 435 gönderme yapılmaktadır. Malraux adına ilk kez, gazetede "*Cumhuriyet'in Büyük Avrupa Anketi*" başlığı altında 1936 yılında yayımlanan bir dizi yazıda isim olarak rastlanmaktadır. 1950 yılına kadar yapılan gönderme sayısı sadece 4'tür. *Milliyet* gazetesinde ise, 1950-2004 tarihleri arasında 217 Malraux göndermesi yer almaktadır. İlk Malraux göndermesi, 1957 tarihinde, Varlık Yayınları arasında çıkan 8 kitaptan biri olan Malraux'nun *La Voie royale* adlı romanının *Kral Yolu* adıyla yayımlandığını duyuran listede geçmektedir.

Her iki gazetede, 65 yıl içinde geçen toplam 652 göndermeyi 5 ana başlık altında sınıflandırmak olasıdır: gazetelerin özellikle köşe yazıları ile sanat/edebiyat ve siyaset haberlerinde Malraux'dan yapılan söz alıntıları, Malraux'nun Türkçeye çevrilen bir eserinin duyurulması ya da tanıtımı, Kültür Bakanı/Devlet Adamı Malraux'ya yapılan göndermeler, yazar /düşünür Malraux üzerine kısa düşünceler ya da doğrudan Malraux'yu konu alan değerlendirmeler. Her iki gazetenin, söz konusu başlıklar altında Malraux'ya yaklaşım bütünlük içinde değerlendirildiğinde, çeviri kitap duyurusu dışında belirgin bir farklılık gözlemlenmektedir:

	Cumhuriyet	*Milliyet*	Ortalama
Malraux'dan söz alıntıları:	% 8	% 4	% 6
Çeviri kitap duyurusu :	% 21	% 22	% 22 *
Kültür Bakanı Malraux:	% 15	% 26	% 21 *
Yazar/düşünür Malraux:	% 56	% 48	% 52

* *Rakamlar yuvarlanmıştır.*

Malraux'dan yapılan ve genelde Malraux'nun çok bilinen görüşlerinden aktarılan ve gazete yazısındaki görüşleri destekleyen cümle alıntısı 40 dolayında olup, genel Malraux göndermeleri içinde yaklaşık % 6'lık bir yere sahiptir. Tümüyle olumlu bir düşünce olarak köşe yazarları tarafından alıntılanan ve Malraux'nun eserlerinden ya da kimi söyleşilerinden aktarılan siyaset, felsefe, sanat ve edebiyatla ilgili bu sözlerin birkaç cümleyi geçmediğini belirtelim ("*Hayat hiçbir şeydir, ancak hiçbir şey de hayat değildir*", "*Kültür hayali bir müzedir*", "*Sanat insandan insana giden en kısa yoldur*", "*Fransa, bir gün hepinizi silip süpürecek, meydanda sadece biz "De Gaule'cüler ve komünistler kalacak*", vb.) Malraux'nun sınırlı sayıda sözü de, -"*Atlantik kültürü*"; "*Avrupa kültürü yoktur*"; "*XXI. yüzyıl dinsel bir yüzyıl olacak*"-, tüm bir makalenin konusu edilmektedir.

Malraux'dan yapılan çeviri eserlerle ilgili duyurular ise, tek kitap, ortak bir liste içinde diğer kitaplarla birlikte ya da kısa bir özet olarak verilmektedir; bu bağlamda, sunulan tüm özetler *İnsanlık Durumu, Kantonda İsyan, Umut, Altenbourg'un Ceviz Ağaçları* (Enver Paşa bölümü) ve *Karşı-Anılar* üzerine odaklanmıştır. Kitap duyuruları ile ilgili en ilginç haber, 1968 yılında, İstanbul 4. Sulh Ceza Mahkemesi'nin kitapta komünizm propagandası yapıldığı gerekçesiyle kitabın toplattırılması ve kitabı yayımlayan yayınevi ile çevirmeni (Attila İlhan) hakkında yedi yıl hapis cezası istenmesidir. Kitap hakkındaki toplatma kararı 1969'da 3. Ağır ceza mahkemesince kaldırılmıştır. *Umut* romanının yasaklanması, aynı yıl içinde özellikle *Cumhuriyet* gazetesi köşe yazarları tarafından düşünce ve ifade özgürlüğüne bir saldırı olarak 9 makalede konu edilmiştir. *Milliyet* gazetesinde ise, karikatürist Turhan Selçuk'un bir meşale içinde yanmakta olan *Umut* kitabı karikatürü yayımlanmıştır. Aynı yıl, "Yeni Dünya Oyuncuları" adlı bir amatör tiyatro Malraux'nun *Umut* romanını sahnelemiştir. Kitap duyuruları tüm Malraux göndermelerinin % 22'sini oluşturmaktadır (Yaklaşık 140 gönderme)

Kültür Bakanı olarak Malraux, gazetelerin köşe yazılarında Fransa'da müzik, resim ve sinema alanlarında giriştiği sanatsal kurumsallaşma yanında, yazınsal ve kültürel etkinliklere yaptığı katkılardan dolayı genelde övgü dolu sözlerle anılmakla birlikte, kimi uygulamaları eleştirilere konu olmuştur. Bu bağlamda, Kültür Bakanı

Malraux hakkında Fransız basınında ve kamuoyunda çıkan haberler kısa özetler olarak aktarılmaktadır. Malraux'nun çeşitli yabancı ülkelere yaptığı ziyaretler ve Devlet adamlarıyla yaptığı görüşmeler de her iki basınımızda yer bulmaktadır. Malraux'nun Kültür Bakanlığı döneminde Türkiye ile ilgili ilişkiler bağlamında birkaç haber öne çıkmaktadır. 1966 yılında, Malraux'nun himayelerinde Paris'te "Türk Karikatürleri Sergisi"nin açılışı; 1968'de Fransız Sinematek Başkanı İzmir doğumlu H. Langlois'nın görevden alınması; 1968'de Türk Tiyatrosunun efsane oyuncu ve yönetmenlerinden Muhsin Ertuğrul'un, Paris Odeon Tiyatrosu yöneticisi J.L. Barrault'nun Malraux tarafından görevden alınmasına bir tepki olarak Malraux döneminde kendisine verilen nişanı, Malraux'nun muhalefetine karşın iade etmesi; 1972 yılında düzenlenen Uluslararası İstanbul Sanat Festivali'nin şeref üyeleri arasında Malraux'nun da yer alması ve Türk ressam Fahrelnisa Zeid'in bir tablosonu Malraux'nun Paris Sanat Müzesi'ne alma talebini ressamın reddetmesi. Bu arada, Türkiye'de ilk Kültür Bakanlığı'nın kurulduğu 1973 yılından önce, kimi köşe yazılarında Malraux örneği verilerek, Türkiye'de de bir Kültür Bakanlığı'nın kurulması önerilmektedir. Kültür bakanı Malraux'ya her iki gazetede yapılan göndermelerin toplam Malraux göndermeleri içindeki oranı % 21'dir (Yaklaşık 135 gönderme).

Yazar/düşünür Malraux, her iki gazetede en yüksek gönderme oranına sahiptir. Bu oran Cumhuriyet'te % 56, Milliyet'te %48'tir. Ortalama oran %52'dir (Yaklaşık 335 gönderme). Gençlik yıllarında Kamboçya'da bir Ankhor tapınağından tarihi eser kaçırma teşebbüsüyle ilgili birkaç olumsuz yazı ya da görüş dışında, -Malraux'nun komünistliğine atıflar (1945'li yıllar); "*Ölüm Tarlası Kamboçya*" (1966), "*Bir Soyguncuyu Tanıtıyoruz*" (1968) başlıklı yazılar-, yazar/düşünür Malraux'ya yapılan göndermelerin olumlu olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, Malraux'nun, biyografisi, yazarlığı, eylem adamlığı, sanat kuramcılığı, siyasi görüşleriyle ilgili haberler ve bilgiler verilerek dönemin gündemiyle bağlantılar kurulmakta; değerlendirmeler, eleştiriler yapılmakta; okurlar bilgilendirilmektedir (Malraux'nun XX. yüzyılın büyük Devlet adamlarıyla yaptığı görüşmeler; Rusya'da 1961 yılında açılan bir sergide aralarında Malraux'nun da bulunduğu kimi yazarların eserlerinin sergiden çıkarılması; Türkiye'de 1970'li yıllarda hüküm süren "antikomünist" hareketler bağlamında Malraux'nun komünistliğine yapılan göndermeler; Malraux'nun uluslararası anlaşmazlıklar konusunda, -İspanya, Bengladeş, Latin Amerika-, ezilen halklar safında yer alması; Fransa'da 1990'lı yıllarda Malraux ve Sartre'ın Camus kadar okunmadığı haberi; 1991 yılında İstanbul'da açılan ve bir "düşsel müze" tasarımı olan "Çekmeceler Sergisi"ni konu alan yazıda, "düşsel müze" kavramını André Malraux'nun ortaya attığıyla ilgili yazı; 1996'da Malraux'nun sigaralı gençlik resmindeki sigaranın posta pulu üzerinden kaldırılması konusunda "*Sigaralı Tarihe Müdahale Edilmeli mi?* yazısı, vb.) Ayrıca, *Cumhuriyet* gazetesinde Amerika'da

New York Times (1972), Fransa'da *Le Nouvel Observateur* (1975), *L'Express* (1976) gibi kimi yayın organlarında Malraux ile yapılmış röportajların çevirileri yayımlanır.

Cumhuriyet'te çok sayıda ve doğrudan Malraux'yu konu alan değerlendirme yazılarına rastlanmaktadır. Bu bağlamda, ilk yazı *Cumhuriyet* gazetesinde 1959 yılında çıkan "*Mücadeleci ve sanatçı André Malraux*" adlı dört sütunluk yazıdır; yazıda, Malraux'nun eylemci yaşamından kesitler verilerek sanat üzerine eserleri hakkında değerlendirmeler yapılmaktadır. 1968 yılında, Malraux'nun *Umut* romanının yasaklanması üzerine *Cumhuriyet* gazetesinde Malraux lehinde ve Türkiye'de fikir ve ifade özgürlüğü konusundaki hukuk dışı uygulamaları eleştiren dört köşe yazısı yer almaktadır. Bunlardan birinde şu satırlar okunmaktadır: "*Malraux Türk olsaydı, yazdıklarının fitil fitil burnundan getirirdik*". Bir diğerinde de, kuruluşunun 100. Yılında Galatasaray Lisesi'nde yapılacak törenlere Kültür Bakanı olarak Malraux'nun da davet edildiği bertilerek, "*herhalde Malraux'yu pencereden içeri alırlardı*" denmektedir. Aynı gazetede, 1976 yılında, Malraux'nun ölümünün ardından tümüyle yazarı, düşüncesini ve eserini konu alan övgü dolu üç köşe yazısı yayımlanacaktır. Malraux'yu yüzyılı içine yerleştirerek değerlendiren ilginç yazılardan biri 1995 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde çıkmıştır. "*Çağımızın anlaşılmayan ve sevilmeyen kahramanı André Malraux'nun zıtlıklar üzerine kurulu yaşamı eserlerinden daha çok ilgi çekiyor*" diye başlayan yazıda, Malraux'nun en büyük eserinin "*efsanevi yaşamı*" olduğu; tutkuları yüzünden bazan gerçekleri göremediği; "*geniş bilgisiyle şaşırtan, kafa karıştıran*", "*zaman zaman çıkarcı ve her zaman reklamcı ve şöhret peşinde*" koşan bir yazar olarak Malraux'nun Lawrence, Conrad ve Hemingway'le olan benzerliği vurgulanmakta; "*XX. yüzyılın saldırgan ideolojileri karşısında şaşıran insanların naifliğini anlattığı*" ve her biri birer "*varoluşçu meditasyon*" olan romanlarıyla öne çıktığı belirtilmektedir. 1996 yılında Malraux'nun küllerinin Panteon'a taşınması dolayısıyla 4 kısa değerlendirme yazısı yayımlanmıştır. 2001 yılında da "*İnsanlığın Hâli*"ni tam sayfa inceleyen bir eleştiri yazısı ile "*Troçki'nin Gözüyle Malraux*" adlı bir diğer inceleme yazısı yayımlanmıştır. Malraux üzerine yazılmış değerlendirme yazıları içinde en fazla ilgi çekeni, *Altenbourg'un Ceviz Ağaçları* romanının girişinde yer alan Enver Paşa bölümüdür. Sabahattin Eyüboğlu tarafından çevrilen ve ilk kez 1961 tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinde, "*Büyük Fransız romancısı ve şimdiki Kültür Bakanı André Malraux'nun babasının Enver Paşa ile arkadaşlığını ve Turan düşü peşindeki maceraları*"nı anlattığı söylenen bölüm tefrika halinde yayımlanır. Yazının sunuşunda yer alan bu sözlerde dikkati çeken şey, Malraux'nun "babam" diye sunduğu Vincent Berger'nin Malraux'nun gerçek babası sanılmasıdır. Daha sonraki yıllarda bu konuda yayımlanan köşe yazılarında, Malraux'nun Osmanlı tarihinin bu en çalkantılı dönemiyle ilgili verdiği bilgilerin doğruluğuna da dikkat çekilmektedir. *Cumhuriyet* gazetesinde, 1952, 1959, 1968, 1971, 1976, 1980, 1990, 1993, 1994, 1996, 1997, 1999, 2001 yıllarında kaleme

alınan ve Malraux'nun bir eserinin (*Altenbourg'un Ceviz Ağaçları*'nın Enver Paşa bölümü, *İnsanlık Durumu, Umut*), polemiklerinin ("*Troçki'nin gözüyle Malraux*"), kimi düşüncelerinin (eylem, devrim, ölüm, sanat, yazgı, şiddet, Avrupa kültürü) konu edildiği yazı sayısı 25 dolayındadır.

Milliyet gazetesi'nde Malraux hakkında çıkan değerlendirme yazıları ise, nispeten sınırlıdır. İlk yazı, 1969 yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından Malraux'nun 1968 hareketini "*bir medeniyet krizi*" olarak değerlendiren sözü çevresinde oluşturulmuştur. 1976 yılında bir diğer yazarımız Haldun Taner'in kaleme aldığı "*Malraux yahut İnsanlığın Yazgısı*" adlı yazı, romandan hareketle Malraux'nun eylem adamlığı, tarih felsefesi, yazgı ve sanat konusundaki görüşlerini irdelemektedir. 1977 yılında, Avrupa Konseyi İnsan Hakları Komisyonu Türk üyesi hukukçu bir akademisyen "*Genç Bir teroristin portresi*" adıyla *İnsanlık Drumu*'ndaki Tchen'in çözümlemesini yaparak, terörü "*yabancılaşan dış dünyaya karşı, yalnızlaşan insanın bunalımlı tepkisi*" olarak değerlendirmektedir. 1995 yılında, Malraux'ya atfedilen "*XXI. yüzyıl dinsel bir yüzyıl olacak*" sözü çevresinde kaleme alınan ve dünya üzerinde dinin siyasallaşmasından kaynaklanan gelişmeler ışığında bu sözün doğrulandığını kesinleyen bir yazı dikkat çekmektedir. Malraux'yu yaşamını, eserini, düşüncesini değerlendiren son yazı 1996 yılında "*Malraux kutsal mezarda*" adlı Malraux'nun küllerinin Panteon'a taşınması vesilesiyle kaleme alınmış yazıdır. Aynı gazetede 1996 yılında, İstanbul Fransız Kültür Merkezi'nde Malraux'nun hayatı ve sanatsal yaratıcılığı üzerine yapılacak bir söyleşi duyurusu yer almaktadır.

Cumhuriyet ve *Milliyet* gazetelerinin yazar/düşünür Malraux'yu konu alan göndermeleri bütünlük içinde değerlendirildiğinde; *Cumhuriyet*'in doğrudan Malraux'yu konu alan değerlendirme yazılarıyla yazarı, edebiyat ve sanat adamlığı yanında, düşünce özgürlüğü başta olmak üzere insan haklarını savunan politik görüşleriyle de öne çıkardığı ve Türkiye'nin toplumsal ve siyasal gündemiyle birleştirdiği görülmektedir. *Milliyet* ise, birkaç istisna dışında, daha çok yazar/düşünür Malraux'ya isim olarak yapılan olumlu göndermeler ve Malraux'yla ilgili magazin boyutu ağır basan haberlerle yetinmiştir.[5]

Edebiyat Dergilerinde Malraux

Türkiye'de sayfalarını Malraux'ya ilk açan edebiyat dergisi Milli Eğitim Bakanlığı "*Tercüme Dergisi*" olmuştur. 19 Mart 1946 tarihli "*Tercüme Dergisi*"nin "Şiir Özel Sayısı"nda, Sabahattin Eyüboğlu ve Orhan Veli tarafından Malraux'dan "*Sanat Psikolojisi*" başlıklı bir buçuk sayfalık bir çeviri yer almaktadır. Yazıya eklenen bilgi notunda şu satırlar yer almaktadır: "*Son devir yazarlarının en büyüklerinden sayılan Malraux'nun, hayatı hareketle dolu bir şahsiyettir. Romanlar, tenkidler yazmış, dünyanın bir çok yerlerini gezmiş, ihtilâllere karışmış, esir olmuş,*

film çevirmiş, kitap kapakları çizmiş, resim galerisi açmış, arkeoloji tetkiklerinde bulunmuştur. 1933 de Goncourt mükâfatını kazanmış, 1945 De Gaulle kabinesinde istihbarat bakanı olmuştur. En meşhur eserleri, Les Conquérants, La Condition Humaine adlı romanları ile, İspanyol iç harbine tayyareci olarak iştirak ettiği sıralarda yazdığı Espoir'dır. Malraux uzun zaman komünist sayılmış olmasına rağmen hiç bir vakit partiye girmemiştir. O daha ziyade Troçki'inin fikirlerine taraftardı. Son zamanlarda da Amerika'nın geleceğine inanır göründüğü söyleniyor. Aşağıdaki parçalar, müsveddeleri son harb içinde Almanlar tarafından yakılmış bir kitabın vaktiyle "Verve" mecmuasında neşredilmiş olan bir kısmından tercüme edildi."

Malraux'ya yer veren ikinci edebiyat dergisi de 1933 yılında kurulmuş ve Türk edebiyatına büyük hizmetleri olan "*Varlık*" dergisidir. Derginin 15 Haziran 1957 sayısında, "*Edebi portreler*" başlığı altında, Pierre de Boisdeferre'in *Métamorphose de la littérature* (1950) adlı eserinin birinci bölümünde yer alan *De Barrès à Malraux* yazısının kısaltılmış çevirisi (üç sütun) yer almaktadır. Yazıda, Malraux'nun sıra dışı biyografisi ve eserleriyle ilgili değerlendirmeler Türk okurlarına tanıtılmaktadır.

Siyasal bir dergi formatında yayımlanan haftalık sosyalist "Yön" gazetesi'nin 22 Nisan 1966 tarihli sayısının "Sanat" sayfasında, Fransız sinemacı Jean Luc Godard'ın "*André Malraux'ya Mektup*" adlı metninin Türkçe çevirisi kısa bir açıklama yazısıyla yayımlanır; yazıda şu satırlar okunmaktadır: "*Nisan ayında Fransa'yı en çok meşgul eden konulardan biri, NATO Teşkilatı'ndan çekilme kararıysa, öteki de, On sekizinci yüzyılın ünlü düşünürü Diderot'nun* 'Rahibe'*sinden yapılmış bir filmin dini teşekküllerin baskısıyla yasaklanması oldu. Film sansürden de geçmişti. Bakanın* (André Malraux) *zoru ile sansür filmi bir kez daha inceledi. Yine de filmin oynatılmasında bir sakınca görmedi. Ama hükümet, her ne pahasına olursa olsun, Kilise'ye şirin görünmek için eseri yasaklamaya kararlıydı. Yetkisini kullanarak filmi yasakladı* (...) *Hükümetin kararı üzerine, Hükümete ve Kilise'ye karşı geniş bir kampanya başlamıştır. Fransa'da yükselen öfkenin bir örneği olarak, ünlü sinema adamı Jean Luc Godard'ın General De Gaulle'un bakanı André Malraux'ya yazdığı mektubu yayımlıyoruz.*". Milliyet gazetesinin 19.04.1966 sayısında filmin yasaklanmasıyla ilgili Paris'ten geçilen bir yazı da yayımlanmıştır.

Dönemin bir başka sosyalist dergisi "*Ant*"ın 12 Eylül 1967 tarihli sayısında, aynı yıl içinde Türkçeye çevrilen Malraux'nun *Altenbourg'un Ceviz Ağaçları*'nı konu alan Ferit Edgü imzalı bir yazı yayımlanır. Edgü, Malraux'nun son romanı olarak takdim ettiği *Altenbourg'un Ceviz Ağaçları*'nın, Gestapo tarafından yok edilen "*La Lutte avec l'ange*" adlı kitabın ilk bölümünü oluşturduğundan söz ederek, kitabın ilk çıktığı 1943 yılından bu yana ikinci baskısının yapılmadığı ve kitabın Pléiade koleksiyonu içinde de yer almadığını belirtmektedir. Edgü'ye göre,

Altenbourg'un Ceviz Ağaçları tipik bir Malraux romanıdır: "*Özünde saçma olan bu dünyada insan yaşamına anlamını verecek olan eylemdir (...) Ne yazık ki, bu eylem insanın sorunlarına mutlak bir çözüm getirmiyor.*" Malraux'nun tarih algısına da değinen Edgü, Fransız yazarın çağımızın en çetin mücadeleleri (Çin devrimi, İspanya iç savaşı, II. Dünya Savaşı) aracılığıyla, "*tarihin büyük diyalektiği içinde*" insanlık durumunun irdelediğini; bu bağlamda, "*Sartre'dan ve Camus'den çok önce, yaşamın ve dünyanın saçmalığını söyleyen, ama bu ölümcül hastalığı etken bir karşı koyuşla yenmeye çalışan ve bunu eylemleştiren Malraux olmuştur*" demektedir. *Altenbourg'un Ceviz Ağaçları*'nı felsefe, sanat, ruhbilimle beslenmiş bir "deneme-roman" olarak değerlendiren Edgü, bu romanın Vincent Berger/Enver Paşa öyküsü için okunmamasını öğütleyerek, asıl üzerinde durulması gereken konunun yazgı, ölüm ve insanlık durumuyla ilgili sorunsallar olduğu kadar, "*devrimler üzerinde yarattığımız kurgular*"ın gözden geçirilmesi olduğunu belirtir. Bu görüş, 1960'lı yılların ortalarından itibaren Türkiye'de başta gençlik olmak üzere, entelektüeller ve kimi toplumsal örgütlenmeler temelinde kök salan Marksist ortodoksiye yöneltilmiş cesur bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

1967 yılında, aylık yayımlanan "*Cep Dergisi*"nin 1 Ağustos tarihli sayısında, André Malraux'nun Attilâ İlhan tarafından çevrilen *Les Conquérants*'ının beş sayfalık bir bölümünün çevirisi "Fransız Edebiyatı" başlığı altında kısa bir açıklama yazısıyla yayımlanır: "*Hayatı kadar sanatı da fırtınalı hareketlerle geçen büyük Fransız romancısı André Malraux'yu tanımayan var mıdır bizde? 'İnsanlık Durumu' adlı romanıyla büyük bir ilgi uyandırmış olan ve bugün Fransa'da Kültür Bakanı bulunan Malraux'nun Çin ihtilâlinin ilk yıllarını canlandıran "Les Conquérants" adlı romanını arkadaşımız Attilâ İlhan mükemmel bir çeviri ile Türkçeye kazandırdı. Yakında yayınlarımız arasında yer alacak olan ve Çin olaylarının içyüzünü öğrenmek isteyenler için aktüel bir değer taşıyan bu romandan bir kısa parçayı aşağıda okuyacaksınız.*" Aynı derginin 1 Aralık 1967 sayısında da, Malraux'nun "Antimémoires"ından sekiz sayfalık bir bölüm "*Mao ve De Gaulle'le Konuşma*" başlığıyla Tahsin Yücel'in çevirisiyle kısa bir tanıtım yazısıyla yayımlanır. Yazıda şunlar okunmaktadır: "*Birkaç aydır Fransa'da bir kitap bütün satış rekorlarını kırıyor. On yıldır yazı hayatını bırakmış görünen ünlü romancı, ünlü sanat eleştirmeni, ünlü serüvenci ve de De Gaulle hükümetinin Kültür Bakanı André Malraux'nun anıları: "Antimémoires". Satışa ilk çıktığı gün 40.000 satmış. Aşağıda bazı kısaltmalarla bu kitaptan iki bölümü, yazarın 1965 yılında kızıl Çin'in garip yöneticisi Mao Tse Tung'la yaptığı bir görüşme ile, İkinci Dünya savaşının sonlarında De Gaule'le ilk görüşmesinin öyküsünü okuyacaksınız.*"

1968 tarihli aylık "*Dost*" dergisinin Mart sayısında da, Ayhan Can imzalı "Malraux Gerçeği" adlı üç sayfalık (altı uzun sütun) bir değerlendirme yazısı yayımlanır. Çeviri edebiyatımızdaki düzensizlikten yakınan yazar, Avrupa'nın otuz

yıldır okuduğu kitapların Türkiye'de otuz yıl sonra okunabildiğini belirtir ve sözü, şair, romancı, eleştirmen Attila İlhan'ın "Kanton'da İsyan" adıyla çevirdiği "Les Conquérants"ın çevirisine getirir. "*Bunu Türkçe yazsaydık, ancak bu denli güzel olurdu*" der. Ardından, yine Attila İlhan tarafından 1967 yılında çevrilen "*Umut*" romanının yasaklanmasını eleştirir ve ekler:"*Malraux'yu yargılayanların, onu yanlış yorumlayanların durumu içler acısı. Malraux tutuklanamaz ! Bu Türkiye'yi aşağılar.*" Yazar, daha sonra "*Kanton'da İsyan*"ın, özellikle de Garine'in uzun bir çözümlemesini yapar: "*Malraux,* der, *duygulu bir ozan ve usta bir sinemacı. Öyle bölümlere rastladım ki, bunlar düzyazı türünden şiirler. Sonra plastik sanatlardan da çok yararlanmış.*" Malraux'nun kurgusuna, düşüncelerinin sağlamlığına ve şiirsel anlatımına övgü dolu yazı, yazarın, "*Ancak yaratarak kendini savunabilir insan*" sözüyle biter.

1970 yılında, şair Sezai Karakoç tarafından *"Diriliş"* dergisinde Malraux'nun *La Tentation de l'Occident* kitabından "Ling'ten A.D.'ye" başlıklı bir bölüm ile "*Malraux'nun Yedinci Sanata Bakışı*" adlı bir çeviri yer almaktadır.

"Varlık" dergisinin Haziran 1972 tarihli sayısında, "*André Malraux ile Bir Konuşma"* başlığı altında, Malraux'nun 1970 yılında yayımladığı *Le Triangle Noir* (Kara Üçgen) adlı incelemesi üzerine, yazarın Paul-Marie de la Gorce ile yaptığı söyleşinin çevirisi dört sütun halinde yayımlanır. Söyleşide, Malraux'nun, XVIII. yüzyıl insanının bu çağın son çeyreğinde iyice belirginleşen bunalımının tanıkları olarak sunduğu ve Laclos, Goya, Saint-Juste üzerinden çağımızın yaşamakta olduğu uygarlık bunalımı, Avrupa değerleri, insan kavramı, kadın, erotizm, özgürlük, yıkıcılık dürtüsü, vb. açılardan irdelenmektedir.

Aylık *"Türk Edebiyatı"* dergisinin Ocak 1977 sayısında, Malraux'nun ölümü üzerine Refik Özdek tarafından kaleme alınmış altı sütunluk bir değerlendirme yazısı yayımlanır. Yazar, "*Komünist bir militan, dünya çapında bir yazar, politikacıları sevmeyen bir politikacı ve sonra da De Gaulle milliyetçisi"* olarak takdim ettiği Malraux'nun komünizmden Fransız milliyetçiliğine doğru gelişen düşünsel evrimini ele alarak, düşüncelerinden alıntılar yapmaktadır. XX. yüzyılın büyük tarihsel kırılmalarının içinde aktif olarak yer alan Malraux'nun Doğu ve Batı kültürlerini, sanatlarını evrensel bir sanat anlayışı çerçevesinde ele aldığını belirten yazar, Malraux için şöyle demektedir: "*Beş kıtayı dolaşarak bir şeyler aradı, ama 'hayatın anlamı nedir?' sorusuna kendisini tatmin edecek bir cevap bulamadı.*" Yazar, "*vatansız*" Malraux'nun Fransa'yı ancak De Gaulle aracılığıyla tanıdığını; totaliter rejimlere karşı giriştiği eylemle de "vatan" kavramıyla karşılaştığını ve De Gaulle'cü ilkelere ölümüne kadar bağlı kaldığını belirtmektedir. Yazının sonunda Malraux'nun kimi görüşlerinden (Tanrı, sanat, Amerikalılar, sansür, yaratmak) alıntılar yapılmaktadır.

"*Varlık*" dergisinin Ocak 1977 sayısında, İnci Gürel imzalı dört büyük sütunluk *Andre Malraux* başlıklı yazısının ilk bölümünde, Malraux'nun, eylem ve düşünce adamlığı bağlamında kısa bir yaşam öyküsü verilmekte; yazarın, inançlarını, eserleri kadar eylemleriyle de savunduğu belirtilerek, devrimciliğinin benliğini zenginleştiren tutkulardan birisi olduğu vurgulanmaktadır. Yazının ikinci bölümünde, Malraux'nun siyaset, kültür, Batı uygarlığı, değerler bunalımı, felsefi öğretiler, insanlık durumu, özgürlük, kapitalizm, Avrupa'nın birleşmesi, vb. konularda görüşlerinden alıntılar yapılmaktadır.

Milliyet Sanat Dergisi'nin Kasım 1984 sayısında, Uğur Kökden, "*Yazgıya Direnen Kalem: André Malraux*" başlıklı altı sütunluk bir değerlendirme yazısı yayımlar. Malraux'nun eserine ve düşüncesine övgü dolu bu yazıda, Malraux'da düşüncenin eyleme, eylemin yaşama, yaşamın yazgıya, yazgının da yazıda büyülü ve ölümsüz bir biçime dönüştüğünü ve tüm eserlerinin "*ezilmeye, sömürüye ve küçümsemeye karşı insan onurunu yukarıya kaldıran bir bayrak*" olduğunu belirtir. Malraux'nun erken yaşlarda Tarih'le yüzleştiğini, uygarlıkları anlamaya çalıştığını, eylem ve düşünce aracılığıyla "*insanın sınırsız büyüklüğü*"ne dikkat çekmeye çalıştığına vurgu yapar. Bu bağlamda, Hindiçini'den başlayan, oradan İspanya'ya ve Direniş Fransa'sına uzanan çalkantılı bir tarihin canlı tanığı olarak, romanlarında Sartre ve Camus'den önce varoluşçu kaygıları tartıştığına dikkat çeker. 1940'lı yıllardan itibaren de Malraux'nun çoşkulu ve taşkın ırmağının yatak değiştirdiği ve bir "karşı-yazgı" olarak sanatı öne çıkardığını söyleyerek, Malraux'nun mesajının "*İnsanın insana seslenişi, son dayanışma çağrısı ve beklentisi*" olduğunu belirtir.

Sanat Olayı dergisinin Ocak 1987 sayısında, "*20. Yüzyılın Ağrısı : André Malraux*" başlığıyla Malraux'ya on sayfalık özel bir dosya ayrılmıştır. Bu dosya Türk edebiyat dergileri içinde Malraux'yu konu alan en geniş dosya özelliği taşımaktadır. Dosyada, "*Le Magazine littéraire*"den Türkçeye çevrilen "*Malraux ve Beş Dönemi*" adlı dört uzun sütunluk yazı "*Gençlik*", "*Hindiçini*", "*İspanya*", "*Direnişçi*" ve "*Bakan*" alt başlıklarıyla Malraux'nun biyografisinden çarpıcı bölümler verilmektedir. Dosyanın ikinci yazısı da, "*Devrimci, hazır ideali olan bir insan değildir*" başlığıyla Malraux'nun 1929 yılında Paris'te *Les Conquérants* üzerine düzenlenen bir toplantıda yaptığı konuşmanın "*Magazine Littéraire*"in 1967 yılı 11. sayısında ("Les *trois guerres d'André Malraux*") yer alan metnin çevirisidir. Dosyada yer alan ve "*10 yıl sonra Béjart Malraux'yu dans ettiriyor*" adlı üçüncü yazıda, ünlü dansçı ve koreograf Maurice Béjart'ın 1986 yılında sahneye koyduğu "*Malraux ou la métamorphose des dieux*" adlı bale ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Hasan Bülent Kahraman'ın "*Doğruların Sonuncusu*" adlı dördüncü yazıda, Malraux'nun bir yazar ve düşünür olmanın ötesinde, "*bütün insanlığın sorumluluğunu omuzlarında taşıyan*" bir entelektüel olduğu; yaşamı boyunca eylemle bütünleştirdiği düşüncesinin sürekli olarak "insan"ı odağında tuttuğu ve onu, hayat, ölüm, yazgı, tarih, varlık, süreklilik,

zamandışılık, sanat gibi kavramlar üzerinden çağının büyük siyasal, toplumsal ve bireysel altüst oluşları içinde sorguladığı; Malraux'ya yöneltilen döneklik suçlamasının haksızlığı vurgulanarak, onun geleceğe bir "namus anıtı" olarak kalacağını belirtilir. Bir başka yazı da, Malraux ile İspanya iç savaşında "Frente Popular" cephesinde birlikte savaşmış Julien Senaire'in bir tanıklık yazısıdır. Yazıda, Malraux'nun çabalarıyla kurulan uluslararası hava filosunun öyküsü aracılığıyla bir Malraux portresi çizilmektedir. Bu yazının ardından, Drieu la Rochelle, Léautaud, Gide ve Ellison'un Malraux, eseri ve düşüncesi hakkındaki kısa görüşlerinin bir çevirisi verilmektedir. Son metin ise, Attilâ İlhan'ın, "*Kanton'da İsyan*" çevirisinin önsözünde yer alan "Çeviri Günlüğü"nden bir bölümdür.

"*Adam Sanat*" dergisinin Haziran 1989 tarihli sayısında, Uğur Kökden imzalı yazıda, yazar, Malraux'nun 1926 yılında yayımladığı *La Tentation de l'Occident* adlı denemesiyle Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun aynı yıl yayımladığı *Alp Dağlarından* adlı denemesini karşılaştırmaktadır. Yazar, Yakup Kadri'nin 1924 yılında geldiği ve sağlık nedenleriyle iki yıl kaldığı İsviçre'de, bir Doğulu gözüyle Batıyı, coğrafyası, kültürü, insanları, yaşam biçimi ve düşüncesiyle eleştirdiğini; Birinci Dünya Savaşı'nda Türkiye'yi işgal eden Avrupalı emperyal güçleri "barbarlık"la suçladığını; bu güçlere karşı girişilen bağımsızlık mücadelesi için söylediği "*Ne güzel bir ölüm fırsatı*" sözünün Malraux'ya da yakışacağını; anti-faşist tutumlarıyla bilinen her iki yazarda, insan yaşamıyla ilgili trajik ile eylem kavramlarının içinde yaşadıkları savaş ve çatışma ortamında benzerlik gösterdiğini; 1934 yılında Moskova'da düzenlenen Sovyet yazarlar kongresinde karşılaştıklarını belirtir.

"*P Dünya Sanatı Dergisi*", Yaz-Güz 2005 sayısında, André Malraux'nun *L'Intemporel* adlı eserinden bir bölümün çevirisini, "*Haiti'nin Saf Yürekli Ressamları*" adı altında Haitili ressamların resimleriyle birlikte yayımlamıştır. Söz konusu çeviriye kısa bir giriş yazısı yazan Ferit Edgü, "*Dünya sanat tarihine bir sanatçı gözüyle Malraux, tarihin derinliklerinden, arkeolojiden, eski Yunan'dan, Roma'dan, Japon ve Çin sanatından Cézanne'a, Manet'ye, Picasso'ya değin, gelmiş geçmiş sanat yapıtlarından yaptığı seçmeyi, sınırsız Düşsel Müzesi'nde bir araya getirmiştir.*" diyerek, Malraux'nun "eşsiz" sanat yorumculuğuna dikkat çekmektedir.

1946-2005 yılları arasında on beş edebiyat dergisinde, Malraux üzerine yayımlanan toplam yirmi yazının on üçü çeviri, yedisi de inceleme yazılarıdır. Çeviri yazılarının büyük bölümü Malraux ile ilgili kısa bir tanıtım yazısıyla başlamakta ve Malraux'nun çeşitli eserlerinden yapılan 4-5 sayfayı geçmeyen alıntılardan oluşmaktadır. Tanıtım yazıları, herhangi bir Malraux bibliyografyasında bulunabilecek ve genelde Malraux'nun özyaşam öyküsü, eylemciliği ve siyasal angajmanlarını konu alan kısa değerlendirmelerdir. Değerlendirme yazıları ise, daha çok Malraux'nun eserlerine ve felsefi düşüncelerine dönük kapsayıcı ve olumlu tespit ve değerlendirmeleri içermekle birlikte, genelde okurları bilgilendirme sınırlarını aşmamaktadır.

Türk Edebiyatında Malraux

Türk edebiyatında Malraux'yu göklere çıkartan yazar Attilâ İlhan (1925-2005) olur. Malraux'nun *(Les Conquérants Kanton'da İsyan,* Varlık Yayınları, 1967) ve *Umut* (Ağaoğlu Yayınları, 1968) romanlarını Türkçeye çeviren Attilâ İlhan, çeşitli gazete köşe yazılarında da Malraux'ya göndermelerde bulunur. *Umut*'un 1968 yılında yayımlandıktan sonra komünizm propagandası yapıldığı gerekçesiyle dava konusu olduğunu ve çevirmen Attila İlhan hakkında 7.5 yıl hapis cezası istendiğini daha önce belirtmiştik. Attila İlhan, *Kanton'da İsyan* çevirisinin önsözüne *"Çeviri Günlüğü"* adıyla 11 sayfalık bir bölüm ekler. Malraux'yu *"çağdaş tragedya yazarı"* olarak niteleyen İlhan, günlüğüne Garaudy'nin 1951 yılında yayımladığı *Une Littérature des Fossoyeurs* adlı kitabında aralarında Malraux'nun da bulunduğu kimi çağdaş yazarlara yönelttiği, *"yozlaşmış burjuvazinin karanlık aynaları"* suçlamasına karşı çıkarak, Malraux'nun komünizm karşısındaki siyasal duruşunu ve yazınsal estetiğini savunur. İlhan, 3 Nisan-5 Haziran 1967 tarihleri arasında tuttuğu *"Çeviri Günlüğü"*nde, *Les Conquérants'ı* çevirirken karşılaştığı sorunlar ile, romanın kurgusunu, tarihsel çerçevesini ve eser içindeki kimi olayları ve kişileri (Borodine ve Garine), esere dair görüşlerini ve eserin Fransa'daki alımlanmasını çeşitli alıntılarla dile getirir. Bu bağlamda, özellikle Claude Mauriac'ın eser üzerine yaptığı çözümlemeden bir sayfalık alıntı yapar. Malraux'nun ve Paul Nizan'ın romancılığını, Barbusse, Rolland, Martin du Gard gibi *"birkaç usta"*nın dışında, *"yenilerden iki ad"* olarak *"yaşanmamış bir edebiyatın geçersizliğine en sağlam bir kanıt"* olarak gösterir. Malraux'nun ayrıca *"découpage düzenleri"* gibi sinema tekniklerini de ustaca kullandığını belirtir. Ehrenbourg, Koestler, Aragon gibi *"toplumsal romanın başarılı ustaları"*nın Malraux'nun çizgisini geliştirerek yeni bir roman türü ortaya koyduklarını vurgular. Bu türün, *"Rusların* denediği *toplumcu gerçekçi, yalınkat ve 'schématique' romandan farklı"* olduğunu söyleyerek, Claude Mauriac'tan bir cümle alıntısı yapar: *"Bu kitap (Les Conquérants)* ne kadar *koşullarını değiştirmek isteyen bir şehir ve ülkenin romanıysa (Kanton ve Çin), o kadar da koşullarını değiştirmek isteyen bir adamın romanıdır* (Garine)". İlhan, *Les Conquérants* konusunda gözlemlerini sürdürür: *" Gerçekte Malraux fatih diye Moskovalı 'tutucu' komünistlere göre çok daha atılgan, bilinçli ve insan saydığı Garine tipi devrimcilere diyor: eylemi dogmaya değil, doğrudan hayata uyarlayanlara, sonucunu dogmaya göre değil, insana göre değerlendirenlere! Bu anlamda onun fatihleri durmaksızın kendilerini aşmaya çalışan, bu yüzden durmaksızın koşullarını zorlayan eylem hızlıları. Bir yerde nasıl demiş: 'Eylem felsefeden önce gelir'"* (...) *Saçmalık duygusunu, varoluşçulardan yıllarca önce, işleyen odur* (...) *Fakat Malraux'da asıl yoğun ve ilginç olan, insanın varlığını kesinlerken yaratıcı eylemi gereksinmesi* (...) *Zira ölüm karşısında insanı kurtarmanın tek yolu onun bir şeyler yapabilmesi. Garine ne diyor, baksanıza: 'İnsan kendini ancak yaratarak savunabilir'.* Birey merkezli

bu romanın edebiyatımıza dönük yanıyla ilgili olarak da, İlhan, özellikle, "*Rus tipi toplumcu gerçekçilik*" anlayışı doğrusunda roman yazan kimi romancılarımızın "*toplumsal roman*" örneği olarak bu roman üzerinde düşünmeleri gerektiğini belirtir. Güncesinde, çeviriyi yaparken, "*Malraux bunu Türkçe yazsaydı nasıl yazardı*" ilkesinden yola çıktığını belirten İlhan, bu anlamda yaptığı işin çeviriden çok bir "*adaptasyon*" çabası olduğunu vurgular. Romanın Fransızca başlığının Türkçede yeterince açık olmaması nedeniyle çevirisinde başlığı neden "*Kanton'da İsyan*" olarak çevirdiği konusunda açıklamalar yapar.

Gazeteci Ahmet Mümtaz İdil, 1976 yılında Attila İlhan'ın Malraux hayranlığı hakkında söylediği şu sözleri nakleder: " (Attila İlhan) *Malraux'nun yaşamından bir kesit anlatıyordu: "Malraux çok serüvenci bir yazardı. Josef Conrad gibi... Bütün dünyayı gezdiği biliniyor. Ama Türkiye'ye geldiğine ilişkin bir not bulamamıştım. Arıyorum, araştırıyorum, ama bir türlü Türkiye'yi ziyaretiyle ilgili notlarına rastlayamıyorum. Bir gün bir öyküsünü, ya da denemesini okurken şaşkınlıktan küçük dilimi yutacaktım neredeyse. Kahramanını anlatırken şöyle diyordu: 'Gözleri öylesine dehşetle bakıyordu ki, tıpkı İstanbul'da Galata köprüsünün altında balık artıkları bekleyen kediler gibi...' Düşünebiliyor musunuz, adam İstanbul'a gelmekle kalmamış, bir de Galata köprüsünün altındaki kedilerin gözlerini bile görmüş..."*[6] Attilâ İlhan'ın, Milliyet gazetesinde 1982, 1983 ve 1999 yıllarında Malraux'dan kimi eser ve düşüncelerine atıf yaptığı yazıları çıkar. Cumhuriyet gazetesindeki köşesinde ise, 1997-1999 tarihleri arasında, Malraux'nun sanat, kültür, edebiyat ve siyaset alanlarıyla ilgili çeşitli görüşlerini konu aldığı 4 yazı kaleme alır.

Malraux'nun eserine ve düşüncesine gazetedeki köşe yazılarında göndermeler yaparak ilgi gösteren yazarlar arasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Haldun Taner, Oktay Akbal, Ferit Edgü, Sezai Karakoç, Sabahattin Eyüboğlu, Necip Fazıl, Vedat Türkali'nin adlarını sayabiliriz. Bu yazarlardan bazılarının görüşlerinden "Türk basınında Malraux" bölümünde söz ettik. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Türk devriminin yüzleştiği sorunları geniş bir perspektiften ele aldığı (1923-1952)*"Panorama II"* adlı romanının tefrika edildiği Cumhuriyet gazetesinin 4 Nisan 1952 sayılı nüshasında, "yeni bir hümanizma" anlayışının arayışında olan insanlığın bu konuda fikirler ürettiğini; hatta Savaştan önce, André Malraux'nun "*yeni insan*"ı "*l'homme atlantique*" *vasfı ile tarife kalkıştı*"ğını; fakat "*sonunu getiremedi*"ğini belirtir ve ekler: "*Mevzu çok geniş ve genişliği nispeten 'nébuleux'dür. Bununla beraber, 'homme atlantique' klişesi, 'yeni insan' dediğimiz ve enini boyunu henüz tayin edemediğimiz beşeri fenomeni bir çerçeve içine almak suretiyle onu biraz daha anlaşılır bir hale sokuyor*". Yakup Kadri, bu kavramı netleştirmek için, şu görüşleri ekler: "*Kültür tarihinde Yunan medeniyetine 'Akdeniz Medeniyeti' denildiğine göre, bu medeniyete mensup olan insan tipine de 'Akdenizli' vasfı verilebilirdi ve o vakit "l'homme atlantique" yani 'Atlas Denizi Adamı'nın*

manası daha açık bir surette anlaşılırdı". Bu noktada ilginç olan konu, İkinci Dünya Savaşı'nın alt üst ettiği Avrupa'da ortaya çıkan yeni değerler bunalımından çıkış yolu arayışları bağlamında, Malraux'nun "Atlantik Adamı" görüşüne, özellikle De Gaulle milliyetçiliğini keşfettikten sonra bir daha dönüş yapmamasıdır.

Vedat Türkali de, 1999 yılında Milliyet gazetesinde yayımlanan bir röportajında şöyle diyor: "*İtiraf edeyim ki; zaten her yazar biraz da taklit ile başlar. Benim de taklit etmeye özendiğim bir yazar vardı: André Malraux. Onun 'insanlığın Hali' diye bir romanı vardır. Kırklı yıllarda Ulus gazetesinde tefrika edildi* (roman gerçekte 1934 yılında Hakimiyeti Milliye gazetesinde tefrika edildi, Çev.notu) *Ona çok özenmiştim. Bir kavga romanı. O zaman, Malraux'yu tabii biz bugün tanıdığımız gibi tanımıyoruz. Bir edebiyat devi olarak görüyoruz. O tarihte özendim de. Oturdum üç beş sayfa yazmaya da kalktım. Yazmaya oturunca da anladım, 'Bu iş zor'.*"

1940'lı yıllarda, özellikle sağ eğilimli yazarların nasıl bir Malraux'nun imajı kurguladığını yansıtması açısından Oktay Akbal'ın naklettiği anekdot da ilginçtir. Türk basınında varoluşçuluktan ilk kez kendisinin söz ettiğini belirten Akbal, 1992 tarihli Milliyet gazetesindeki köşesinde, 1945 yılında "*Büyük Doğu*" dergisinde Malraux'yu konu alan yazısına derginin sahibi Necip Fazıl'ın muhalefet ederek, "*Ne yapıyorsun, o yazar azılı bir komünisttir*" dediğini; Malraux'nun De Gaulle hükümetinin Haberleşme Bakanı olduğunu hatırlatması üzerine de, Necip Fazıl'ın, "*Bakma, öyleleri her kalıba girer*" diye cevap verdiğini nakleder.[7]

1985 tarihli bir köşe yazısında, 1952 yılında, Ulaştırma Bakanlığı'nın PTT'ye gönderdiği bir genelgede, yurda sokulması yasaklanan kitaplar arasında Malraux'nun "*Umut*"unun da geçtiği belirtilmektedir. Malraux'yu bu tarihten altmış yıl sonra Malraux'yu değerlendiren Ferit Edgü (1935), "*Malraux, tüm yapıtlarını okuduğum 10-15 yazardan biri olmasına karşın, ondan hiç etkilenmedim, ama her yazdığını günü gününe alıp okudum. Sanırım daha çok sanat kitaplarını kendime yakın buldum; onlardan bir şeyler öğrendim.*" demektedir. Edgü, Malraux'nun "*resmettiği modelde olmayan çizgi ve renkleri (resimlerinde) ona veren bir ressam*"a benzediğini belirterek, sözlerini şöyle sürdürür: "*romancı Malraux'nun Türk yazını üzerinde bir etkisi olduğunu sanmıyorum. Onu bir tek Attilâ İlhan sahiplendi. Ama yalnızca serüvenci yanıyla. Beni şaşırtan sanat yazarı Malraux'nun bizim sanatçılarımız, sanat tarihçilerimiz üzerinde bir etkisinin olmamasıdır (Okunduğundan bile kuşkuluyum) Ben onun kitaplarından çok şey öğrendim*". Edgü, Malraux'nun İslam sanatına, uygarlığına mesafeli duruşunun nedenlerini de, İslam sanatının "trajik" kavramına yabancı olması, görsel ve felsefi planda doğa, Tanrı ve yazgıyla yüzleşmeden uzak durmasıyla açıklar. Ancak, Malraux'nun sanat yazarlığına karşı Türk yazar ve entelektüellerinde gözlemlenen mesafeli duruşun bu tavırla açıklanamayacağını da belirtir.[8]

Roman estetiği açısından Malraux'dan etkilendiğini söyleyen bir yazarımız da romancı Mehmet Eroğlu'dur. Bir sorumuza verdiği yanıtta (2013)[9], yazarların Malraux gibi "*büyük hayat*" yaşamaları, "*hayata müdahale etmeleri ve direnen insandan yana*" olmaları gerektiğini vurgulayarak, Malraux'nun kendisinde açtığı pencereden özellikle "*varlık sorunu*"nu temel bir sorunsal olarak işlediğini belirtir.

Malraux üzerine en sert ve aykırı görüşleri olan Türk yazarı "Halikarnas Balıkçısı" adıyla bilinen Cevat Şakir'dir. Avrupa düşüncesinin kutsadığı Yunanistan merkezli "Yunan mucizesi"ni reddeden Balıkçı, kökenleri Batı Anadolu'ya, İyonya kültürüne dayanan doğa felsefesi, bilim düşüncesi ve kent kültürünün buradan Yunanistan'a geçtiğini savlar. Yazar, 1960 yılında bir dergide yayımlanmak üzere dostu yazar Sabahattin Eyüboğlu'na gönderdiği "*Dinler Üstüne*" adlı uzun bir mektupta (Bu yazı daha sonra, *Düşün yazıları* 6 kitabında Bilgi Yayınevi'nce 1981 yılında basılmıştır) Malraux'nun kimi sözlerini Fransızca olarak alıntılar ve onu Avrupa kültürünün temsilcisi olarak hedef tahtası yapar: "*Que sont devenues dans l'Europe d'aujourd'hui les valeurs qui appartiennent à l'esprit?* (...) *L'esprit européen est l'objet d'une métamorphose, le drame du XX*ème *siècle à nos yeux, le voici: en même temps qu'agonise le mythe politique de l'international se produit une internationalisation sans précédent de la culture* (...) *Qu'on deviendrait d'autant plus homme qu'on serait moins lié à sa patrie. Ce n'est ni bassesse, ni erreur. Victor Hugo croyait que les Etats-Unis d'Europe se feraient Etats-unis du monde*". Cevat Şakir'in bu sözlere tepkisi sert olur: "*Maaşallah! Hitler, Mussolini, De Gaulle vb. Birleşik Devletler olacaklar*.." Cevat Şakir "vatana bağlılık" ile "insan olma" arasında Fransız yazarın kurduğu ilişkiyi reddederek, Malraux'nun tehlikeli biçimde "internationalisme" ile "cosmopolitisme"i karıştırdığını belirtir. Malraux'nun, "*uygarlığımızda bir Yunan öğesi, bir Roma öğesi ve bir de Kutsal Kitap var*" sözünü de dile dolayarak, Platon'un tanrısının Yeni Ahit'in tanrısına kolayca uyduğunu, Avrupa'nın İyonya'nın gerçekçi filozoflarına değil Platon'un idealizmine yöneldiğini; Malraux'nun, Yunan-Roma kültürüyle "*on beş yüzyıllık Hıristiyan mirası*" olarak gördüğü Avrupa kültürünün "*şovinist*"i olduğunu belirtir. Yazarın, "*İnsan yeni baştan yaratılmalıdır; evet, Avrupa hala dünyanın en yüksek entelektüel değerlerini savunmaktadır*" sözüne de ateş püskürür ve ekler: "*bu kadar sömürge, iki dünya savaşı, bundan sonra bu adamın utanmadan söylediklerine bak! Param parça edilen milyonlarca insandan bir tekinin kanına değişmem şu 'dünyanın en yüksek entelektüel değerleri' dediği şeyi*.. Ateşli mizacı ve taşkın söylemiyle Balıkçı'nın Anadolu kökenli İyonya kültürü dediği kültür coğrafyasını görmezden gelerek "filhellenizm"i yücelten "Hıristiyan Avrupa uygarlığı"na duyduğu tepkiden Malraux da nasibini alır. Kuşkusuz, Malraux değerlendirmesi konusunda Balıkçı'ya yapılacak eleştiri, bir sözü dolayısıyla Malraux'yu ve kimi haklı tespitlerine karşın Avrupa kültürünü tümüyle mahkûm etmesidir.

Türk edebiyat çevrelerinde Malraux üzerinde en fazla tartışma yaratan konu, Sabahattin Eyüboğlu'nun 1965 yılında *Altenbourg'un Ceviz Ağaçları*'nın başında yer alan Enver Paşa bölümünü, "*Turan Yolu*" adıyla çevirip küçük bir kitap halinde yayımlamasıdır (Çan yayınları) Eyuboğlu, 1948 yılında Paris'teyken romanının bu bölümüyle ilgili olarak Malraux'dan birkaç kez görüşme talebinde bulunduğunu, ancak Malraux'nun görüşmeyi kabul etmediğini; yazarın bir ara İstanbul'a da geldiğini ve yeniden görüşme isteğine yine olumlu cevap alamadığını belirterek şöyle demektedir:"(...) *Anlaşılan yazdıklarının alacakaranlıkta kalmasını istiyor deyip kestim ben de. Yakın tarihimizi iyi bilen Türk aydınlarına da Enver Paşa'nın böyle bir dostu olup olmadığını sordum. Çoğu, Malraux uydurmuş dedi. Peki, ama, öyle de olsa, gerçeğe uygun mu değil mi yazdıkları? Turancılığın nasıl doğup geliştiğini çok mu iyi biliyoruz ki böyle bir görüşü hiçe sayalım?*"[10] "*Turan Yolu*"nun yayımlanması bir dizi polemiği de beraberinde getirir. Kitapçığın, eserin bütünlüğünden kopartılarak, farklı bir ad altında yayımlanmasına tepki gösteren Ferit Edgü, bu durumun "eserin parçalanması", "hadım" edilmesi anlamına geldiğini belirterek eleştirir. Dönemin kültür ortamının etkisiyle, "didaktik" ve siyasal kaygıların fazlaca öne çıktığı bir ortamda, Edgü'nün sanat eserinin özerkliğini öne çıkartan bu tavrı dikkat çekicidir. Kitapçıkla ilgili, sonraki yıllarda Cumhuriyet gazetesinde (1976, 1979, 1980, 1993, 1994) Malraux'nun versiyonundan hareketle Enver Paşa'nın "Turan düşü"nü eleştiren toplam beş yazı yayımlanır. Yazıların bir kısmında Malraux'nun anlattığı öyküde geçen Vincent Berger'nin Enver Paşa'nın gerçekten de danışmanı olduğu sanılır.

Türk edebiyatında Malraux, genel bir çerçevede, kimi yazarlarımızın kişisel beğenileri ya da tepkileriyle sınırlı bir ilginin dışına pek çıkamamıştır. Edebiyatçılarımız (Ferit Edgü dışında), Malraux'yu eylemci kişiliği ve romanlarındaki birey odaklı büyük kitlesel çatışmaların siyasal çekişmeleriyle sınırlı bir açıdan değerlendirmişlerdir. Varoluşçu düşünür, kültür kuramcısı, sanat felsefecisi Malraux ise hala keşfedilmeyi bekliyor.

Akademik Çevrelerde Malraux

André Malraux'nun Türk üniversite çevrelerinde 2005 yılına kadar göreceli bir ilgi gördüğü söylenebilir. Özellikle, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümleriyle sınırlı olan bu ilgi bağlamında, Malraux üzerine lisansüstü düzeyde yapılmış ilk çalışma Hüseyin Gümüş'ün *André Malraux et le Problème de la culture* (1975) adlı doktora tezidir; çalışmada, Malraux'nun sanat üzerine yazılarından hareketle yazarın kültür sorununa bakışı çeşitli yönleriyel indelenmiştir. İkinci çalışma Tuğçe Özalp'ın "*Le Conflit Orient-Occident dans les romans d'André Malraux*" adlı yüksek lisans çalışmasıdır (2001). Çalışmada, Malraux'ya göre, her ikisi de ciddi bir bunalımla

yüzleşen Avrupa ve Asya uygarlıklarının birey, toplum, din, doğa, evren, ölüm, vb. temalar bağlamında karşılaştırılması temel alınmaktadır. Üçüncü çalışma yine bir doktora tezi olup, Ahmet Güneş tarafından hazırlanan "*Le personnage Malrucien et sa volonté de puissance*" dır (2003). Tezde, bireyin kendi güç istenci ve eylemi aracılığıyla, ölüm, yalnızlık, sıkıntı, saçmalık şeklinde beliren kaderi karşısındaki metafizik kavgası tartışılmaktadır. Malraux'nun eserlerini konu alan ve bir üniversite yayını olarak 1993'de basılan ilk kitap Hüseyin Gümüş'ün "*Problèmes de Narration dans les romans de Malraux: Les Conquérants, La Voie Royale, La Condition Humaine, l'Espoir* "adlı eserdir. Eserde, söz konusu romanlarda metinsel bağlamın özelliğine göre farklılaşan anlatım biçimlerinin çözümlemesi yapılarak, Malraux romanının yapısal/biçimsel özellikleri incelenmektedir. Aşağıda kronolojik olarak bir listesi sunulan akademik yazılar, Atatürk (Erzurum), Hacettepe (Ankara), Selçuk (Konya), Marmara (İstanbul), Süleyman Demirel (İsparta), Ankara (Ankara) ve Galatasaray Üniversitelerinin Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümlerinde yayımlanmıştır: "*André Malraux ve Bireycilik*" (Hüseyin Gümüş, 1976) (Yazıda, Malraux'da bireycilik kavramının tarihsel/toplumsal bağlamla ilişkileri çeşitli düzeylerde değerlendirilmektedir); "*André Malraux ya da İnsanlık Durumu*", Kemal Özmen, 1981 (Yazıda, felsefi ve yazınsal bir kavram olarak "insanlık durumu" ve ona bağlı olarak trajik kavramı Malraux'nun çeşitli yazıları ve romanlarından hareketle ele alınmaktadır); *"André Malraux'nun Roman Dünyası,* Kemal Özmen,1983 (Yazıda, André Malraux'nun romanlarının düşünsel/felsefi arka planları ile romansal kurgu-tarihsel gerçeklik ilişkisi değerlendirilmektedir); *"İnsan ve Kaderi Acısından Malraux'nun Romanları: Les Conquérants, La Condition Humaine, La Voie Royale"*, Hüseyin Gümüş, 1990 (Yazıda, tarihsel/toplumsal gerçekliğin insanın yazgısıyla olan savaşımına bir dekor oluşturduğundan söz edilerek, mekânın sınırsızlığı içinde "insanlık durumu"nun evrenselliğine dikkat çekilmektedir; "*Subjectivité et Objectivité Narratives dans les Romans d'André Malraux"*, Hüseyin Gümüş, 1990 (Yazıda, Malraux'nun, trajik kavramı çerçevesinde geliştirdiği romanlarında benimsediği bakış açılarının değişkenliğini yaratan nedenleri irdelenmektedir); "*Panthéon'un 72. Konuğu: André Malraux*, Kubilay Aktulum, 1997 (Yazıda, küllerinin Panteon'a taşınması dolayısıyla, Malraux'nun düşünsel, yazınsal ve sanatsal evrimi eserleri aracılığıyla irdelenmektedir) ; *"André Malraux'nun Enver Paşa'sı"*, Kemal Özmen, 1998 (Yazıda, "*Les Noyers de l'Altenbourg*"da geçen Enver Paşa öyküsünün tarihsel gerçeklikle ilişkisi ve Malraux'nun "Entelektüeller bir ırktır" sözü çerçevesinde, Doğu'da entelektüellik sorunu irdelenmektedir); "*Montaigne-Malraux: Ölüm ve Yaratıcılık*", Jale Erlat, 2001 (Yazıda, Montaigne ve Malraux'da ölüm düşüncesi karşısında alınan tavrın farklı planlarda sanatsal yaratıcılığı nasıl motive ettiği işlenmektedir)[11].

Türkiye'de 1975-2013 yılları arasında yapılan ve tez çalışması, makale ve kitap olarak gerçekleştirilen akademik çalışmalarda, toplam dört lisansüstü tez, on

üç makale ve 1 kitap yayımlanmıştır. Ayrıca, Türk akademisyenlerce yurt dışında iki lisanüstü tez çalışması yapılmış ve üç makale yayımlanmıştır. Türkiye'deki yayınların tümünde, Malraux'nun romanları temel alınmış; "*Obsidiyen Kafa: Bir Picasso Kitabı*" (2006) dışında, sanat üzerine kitaplarının, yazılarının hiçbiri Türkçeye henüz çevrilmediği gibi, inceleme konusu da yapılmamıştır. Bugüne kadar Malraux üzerine yapılan tez çalışmaları ile yazılan makaleler, birkaç biçem ve kaynak eleştirisi incelemesi dışında, genel olarak Malraux düşüncesinin, daha doğrusu romanlarının ana tematikleri olan insanlık durumu, yazgı, trajik, saçma, ölüm, eylem, serüven, başkaldırı, güçlülük iradesi, boğuntu, etik, tarih, devrim, özgürlük, bireycilik, dayanışma gibi kavramlar çerçevesinde ele alınmıştır. Yazıların tamama yakını Türkçe olarak üniversite dergilerinde yayımlanmıştır. Genel olarak üniversite yayınlarının üniversite sınırları içinde kalması ve lisansüstü çalışmaların Fransızca olarak hazırlanması nedeniyle, Malraux düşüncesinin okur kitlesi açısından ulaşılabilirliliği sınırlı düzeyde kalmıştır. Bu nedenle, incelememizde, daha geniş bir okur kitlesine ulaşan gazeteler, edebiyat dergileri ve yazarlarımızla ilgili değerlendirmeleri, "Türkiye'de Malraux alımlaması" bağlamında "akademik yayınlar"a oranla nispeten ayrıntılı olarak öne çıkarmamız tümüyle bu gerekçeden ileri gelmiştir.

Türk yayın dünyasında Malraux

Türk basını ve edebiyat çevrelerinde, Malraux'nun yazarlığına, entelektüel kişiliğine, sanatsal angajmanına, eylem ve siyaset adamlığına gösterilen dikkat çekici ilgi ve saygının Türkçeye çevrilen eserleriyle şaşırtıcı bir orantısızlık içinde olduğunu belirtmek gerekir. Malraux'nun 50'nin üzerindeki eserlerinden, seksen yıl içinde çevrilen eser sayısı sadece 9'dur. Bunların 6'sı roman, biri deneme, diğer ikisi de yazarın anı kitaplarıdır. Bu bağlamda, kimi fragmanlar dışında Malraux'nun sanat üzerine kitaplarının, denemelerinin, 2006'da çevrilen "*La Tête d'obsidienne*"'i saymazsak, bugüne kadar Türkçeye çevrilmemiş olması da gerçekten düşündürücüdür. "*İnsanlık Durumu*"nun 6'sı farklı çeviri olmak üzere 10 baskısının yapılmış olması; onu 5 baskıyla "*Umut*"un, iki farklı çevirmenden 4 baskıyla "*Kanton'da İsyan*"ın; 4 baskıyla "*Altenbourg'un Ceviz Ağaçları*"nın ve tek baskıyla "*Büyük Yol*"un ve "*Batı'nın İğvası*"nın izlediği görülmektedir. Malraux'nun romanlarının yıllar içinde çok sayıda baskılarının yapılması, en azından hem yayıncılar hem de okurlar açısından Malraux'ya gösterilen canlı ilginin bir kanıtı olsa gerekir. Ancak, bu ilginin neden daha ileriye götürülmediği bizim için şimdilik açıklanması kolay görünmemektedir. Yine de, başta AIAM (Amitié Internationale André Malraux) olmak üzere, Malraux'nun eserlerinin yayın hakkını elinde bulunduran Fransız yayınevleriyle Türk yayıncılar arasında etkili bir iletişimin kurulması yanında, Türkiye'de akademik çevrelerde Malraux ve eserini konu alan uluslararası bilimsel

toplantıların düzenlenmesinin önemli olduğunu düşünüyoruz. Yakın bir zamanda, Malraux'yu çağımızın en önemli düşünür ve sanat eleştirmenlerinden birisi yapan çok önemli eserlerinin de Türk okurlarla buluşmasını dileyelim.[12]

Malraux üzerine yazılmış bir kitabın Türkçeye ilk çevirisi Perrine Simon-Nahum'un 2010 yılında Armand Colin yayınlarından çıkan "*André Malraux. L'engagement politique au XXe siècle* » adlı eleştiri kitabıdır; kitap, 2012 yılında İletişim Yayınları tarafından "*André Malraux: 20 Yüzyılda Politik Angajman*" adıyla yayımlanmıştır. Bu eserle ilgili olarak, 3 Ocak 2013 tarihli "Cumhuriyet Kitap" dergisinde Kaya Özsezgin'in tam sayfalık bir değerlendirme yazısı yer almaktadır.

Sonuç

Malraux'nun Türkçeye çevrilen eserleri kadar çevrilmeyen eserleri de Türkiye'deki alımlanmasına ışık tutmaktadır. Çevrilen eserlerin 2/3'ünün (9 eser üzerinden 6'sının) roman olması, ilginin romanesk eserler üzerinde odaklaşması, büyük ölçüde romanlarına yansıyan "sol düşünce", "eylem adamlığı" ve "birey" odaklı varoluşçu kaygılar üzerinden olduğu söylenebilir. Malraux alımlanmasının eserlere dönük "herméneutique" boyutunun değil, biyografik ve anekdotik nitelikli siyasal ve sosyolojik boyutunun ağırlıklı olarak öne çıkması, 1950'li yıllardan başlayarak Türkiye'de çok partili demokratik sisteme geçiş sürecinde toplumsal ve siyasal gelişmelerin doğurduğu zıtlıklar ve çatışmaların, demokratik düzen özlemlerinin hız kazanması kadar, II. Dünya Savaşı sonundan itibaren egemen olan "Soğuk Savaş" dönemiyle de ilintilendirelebilir. Dönemin ceza yasası hükümleri gerekçe gösterilerek Malraux'nun kimi romanlarına karşı yürütülen "komünizm propagandası" suçlaması, -Malraux hiçbir zaman komünist partisine üye olmamış ve marksizmle de ilişkisini hep mesafeli tutmuştur-, ve şovinist Türk sağının "antikomünizm"e dayalı siyaset yaptığı olgusu kadar, dönemin Türk solunun mesafeli tavrı da bu savı destekler görünmektedir. Gazeteci Mehmet Kemal, 1990 yılında bir köşe yazısında (Cumhuriyet) 1940'lı yıllardan itibaren Marksist-Leninist çizgide siyaset yapan Türk solunun Malraux'nun siyasi eğilimlerine, dolayısıyla eserine neden mesafeli durduğunu açıklarken ilginç bir tespitte bulunuyor: "*Gençlik yıllarımızda* (1940'lı yıllar), *André Malraux'nun "İnsanlığın Hâli" en sevdiğimiz kitaplardandı. Yabancı dil bilmediğimiz için Nasuhi Baydar'ın çevirisinden söküyorduk* (...) *Ama bizdeki kimi solcular bu kitaba yüz vermiyorlardı. Neden düşmanlık ettiklerini sonradan öğrendik. Malraux yerli solculara dost, Çan Kay Şek'e karşıydı. Stalin ise, Çan Kay Şek'e dost yerli solculara düşmandı. Bugünkü kargaşaya benzer o günkü kargaşa da aklımızı karıştırıyordu. İkinci Büyük Savaş kahramanlarından De Gaulle'ün bakanlığını yapmış olan André Malraux bir dönek miydi? Belki o günkü Stalinciler için öyledir, ama bugün sağ olsa, dönekler arasına girmezdi.* Gerçekten de, "Türk solu"nun Malraux'su "güven" veren biri değildir, çünkü, o, "sağ"a kayarak De

Gaulle milliyetçisi olmuş ve marksizme karşı bir tavır almıştır. "Türk sağı"nın Malraux'su da "güven vermez" biridir, çünkü, o, "her görüldüğü yerde ezilmelidir" diye sloganlaştırılan bir ideolojinin değerlerinin somutlaşmış biçimidir. Bu iki şabloncu görüş dışında, Malraux'yu içtenlikle benimsemeye, anlamaya çalışanlar ise, ortodoks marksizme ve şovinist muhafazakârlığa karşı çıkan entelektüeller ile liberal eğilimli gazeteci, yazar ve sanatçılar olmuşlardır. Ancak, bu çaba yine de, düşünür, sanat tarihçisi, sanat felsefecisi Malraux'dan esirgenen ilginin nedenlerini tam olarak açıklamıyor. Aynı yıllarda, bu çevrelerde Malraux'ya gösterilen ilginin Sartre ve Camus'ye gösterilen ilginin gölgesinde kalmış olması da ilginçtir. Malraux, varoluşçuluğu Sartre ve Camus'den çok daha önce, roman ve yazılarıyla gündeme taşımış olsa da, Türk yazar ve okurları varoluşçuluğu bu iki yazar ve düşünürle özdeşleştirmiştir. Nitekim, bu iki yazar 1950-1970 yılları arasında edebiyatımızda etkileri şiir ve öyküde görülecek varoluşçu eğilimin itici gücü olacaktır. Ancak, tarihsel, düşünsel ve sanatsal planda, Fransa'dakine benzer bir gelişimi yaşamamış bir kültür coğrafyasında, gerekli yazınsal, sanatsal ve felsefi birikimden büyük ölçüde yoksun bu kuşağın (1950 kuşağı), varoluşçuluğu Türkçeye çevrilen romanlardaki temalar ve kişiler üzerinden izlemesi anlaşılabilir bir durumdur. Malraux'nun göndermelere daha fazla konu olacak yanı ise, Sartre ve Camus'de olmayan yandır: serüven boyutunun ihmal edilmediği "eylem adamlığı"dır. Türk yazın çevrelerinde, Malraux'nun, Lawrence, Conrad ve Hemingway'inki gibi adeta efsaneleştirilen eylemci kişiliğinin, serüvenci yaşamının çoğunlukla eserinin önüne geçtiği, onu gölgelediği aşikârdır. Nitekim, Malraux'ya akademik alanın dışında yapılan göndermelerde bu boyutun tüm anekdotik özellikleriyle öne çıkartılması şaşırtıcı olmamıştır. Yazarın altındaki insanın yazarla bir tutulması bir başka konuyu da öne çıkarmaktadır. Malraux'yu konu alan yazılarda ya da kısa göndermelerde, genel ve sığ bir değerlendirme olarak "övgü"nün, yazar ve entelektüellerde yer yer ölçüsüzce öne çıkması yazar ve eserle ilgili özümsenmiş bir analitik bilginin varlığını tartışma konusu yapmaktadır. Bu durum, Malraux'nun romanları aracılığıyla ortaya koyduğu ciddi toplumsal, etik ve metafizik sorunların derinliğine ve kapsayıcılığına yeterince nüfuz edilemediğinin bir göstergesi olarak düşünülmelidir. Kuşkusuz, bu algının oluşmasında, bizde sosyal ve beşeri bilimlerle ilişkisi içinde ciddi bir "edebiyat eleştirisi" geleneğinin yeterince gelişemiş olmasının da etkisi su götürmez. Nitekim, Malraux'nun eserlerine dönük bütünlükçü analizlere edebiyat dergilerinde rastlamak çok seyrek bir durum olmuştur. Akademik çalışmalarla bu eksiklik büyük oranda giderilmeye çalışılmakla birlikte, bu kez de üniversite yayınlarının çok büyük oranda üniversite içinde kalması nedeniyle, bu çaba gölgede kalmaktadır. Malraux'nun yazınsal, sanatsal ve felsefi planda insanla ilgili ortaya koyduğu sorunların tüm dünyada hala güncelliğini koruduğu ve Türk yazarı, sanatçısı ve okuru açısından Malraux'dan keşfedilecek hala çok şeyin olduğu düşünülürse, Malraux'nun Türkiye'deki yazgısı konusunda ortaya çıkan durum bir yazarın kişisel alımlanmasının ötesinde insanlığın ortak mirasına sahip çıkıp çıkmama noktasında düğümlenmektedir.

NOTLAR

1 Bu bağlamda Avrupa edebiyatlarından yaklaşık 800, Doğu edebiyatlarından da yaklaşık 40 olmak üzere toplam 840 eser Türkçeye çevrilmiştir. *Dünya Edebiyatından Tercümeler/Klasikler Bibliyografyası 1940-1966*, Hazırlayanlar: 1940-1950: Adnan Ötüken, 1951-1966 devresi: Milli Kütüphane Bibliyografya Enstitüsü Mensupları, Milli Kütüphane Yayınları, Ankara 1967; Ferit Ragıp Tuncor, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları Bibliografyası (1923-1985), Milli Eğitim Basımevi, 1989.

2 1960'lı yılların başına kadar, Fransızca bilmeyen bir Türk yazarı ve entelektüeline rastlamanın olağandışı bir durum olduğunu belirtelim. Kaldı ki, modern Türk edebiyatının 1870'li yıllardan itibaren doğuşuna önemli katkılar yapan ve 1900'lü yılların başından itibaren, 1950'li yılların ortalarına kadar yaygın bir etki ağı oluşturan Fransız edebiyatı kaynak kültür olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, örneğin modern ve çağdaş Türk şiiri, XIX. yüzyıl Fransız sembolist şiir geleneğinden (Nerval, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) olduğu kadar, XX. yüzyıl Fransız şiirinden de (Valéry, Apollinaire, gerçeküstücüler) geniş ölçüde yararlanma olanağı bulacaktır. 1950'li yıllara gelindiğinde, özellikle şiir ve öyküde Fransız varoluşçuluğu (Camus, Sartre) Türk edebiyatında varoluşçu bir "bunalım" atmosferinin oluşmasına ve özellikle de, Sartre ve Camus'nün edebiyat ve nispeten geniş bir okur çevresinde popülerleşmelerine zemin hazırlayacaktır.

3 *Cumhuriyet* ve *Milliyet* gazetelerinin 1950-2005 yılları arasındaki sayılarında Malraux, Camus ve Sartre'a yapılan göndermelerle ilgili sayısal değerler şöyledir:

	Cumhuriyet	***Milliyet***	***Toplam***
Malraux	435	217	652
Camus	1375	623	1998
Sartre	2127	995	3120

4 *Cumhuriyet* gazetesi arşivi 01.01.1930-31.12.2005 tarihleri, *Milliyet* gazetesi arşivi de 03.05.1950 30.06.2004 tarihleri arasındaki gazete nüshalarını kapsamaktadır. *Cumhuriyet* gazetesinin 1930-1950 yılları arasında Malraux'ya yapılan gönderme sayısı sadece 4'tür. *Milliyet* gazetesinin 01.01.1950-03.05.1950 tarihleri arasındaki dört aylık süre ile 30.06.2004-31.12.2004 tarihleri arasındaki altı aylık süre içindeki Malraux göndermeleri, söz konusu yılların öncesi ve sonrasındaki göndermelerin azlığı düşünüldüğünde dikkate alınmayacak derecededir.

5 Araştırmamıza dahil etmemekle birlikte, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Türkiye'de ortaya çıkan güçlü "antikomünist" hareketten beslenen sağ basının "azılı bir komünist" olarak gördüğü Malraux'ya belirli bir çekince ve kuşkuyla yaklaşmış olması anlaşılır bir şeydir. Ancak, 1970'li yılların başında Sezai Karakoç gibi sağ görüşlü yazarların Malraux'nun sanat yazılarına ilgi göstermesi de ilginçtir (Bkz."Edebiyat dergilerinde Malraux")

6 Mümtaz İdil, *Tanıdığım yüzler (1) Atilla İlhan* www.tilahan.net/?lang=0&pld=6&fld=1&pmld

7 Güçlü bir antikomünizm aleyhtarlığının hüküm sürdüğü 1940'lı yılların Türkiye'sinde, aralarında Nazım Hikmet ve Kemal Tahir gibi ünlü yazarların olduğu çok sayıda entelektüel ve yazar "komünist" oldukları gerekçesiyle ağır cezalara çarptırılıyorlardı. Attila İlhan'ın 1950'li yıllarda Paris'e gidip Nazım Hikmet'in hapisten çıkarılması için düzenlenen eylemlere katıldığı ve bu eyleme çok sayıda Fransız entelektüel ve yazarın destek verdiği bilinmektedir.

8 Ferit Edgü'nün Kemal Özmen'e gönderdiği 12 Mart 2013 tarihli mektup.

9 Mehmet Eroğlu'nun Kemal Özmen'e gönderdiği 28 Kasım 2013 tarihli mektup.

10 *Turan Yolu,* Çev., Sabahattin Eyüboğlu, Çan yayınları, İstanbul, 1965, s.6.)

11 Malraux'nun Türkiye'de alımlanmasıyla ilgili olarak incelememizde, 1950-2005 yıllarını temel almakla birlikte, akademik çevrelerde 2005 tarihinden sonra Malraux üzerine yapılan çalışmalarda belirli bir ilgi ve yayınlarda sayısal artış gözlemlenmektedir. Bu ilginin kökeninde Malraux düşüncesinin güncelliğiyle ilgili nedenler olsa gerekir. 2005 yılından 2013 yılına kadar Türkiye'de Malraux üzerine yapılmış akademik çalışmalarda sadece bir lisansüstü çalışma görülürken, özellikle makale düzeyinde belirli bir artış dikkat çekmektedir. Bu çerçevede, Elif Öndeş'in "*Les personnages Malruciens face à la vie et à la mort dans La Condition humaine et Les Noyers de l'Altenburg*" adlı yüksek lisans çalışması bulunmaktadır (2013). Türk akademisyenler tarafından yapılan Malraux çalışmaları arasında bu tarihler arasında yurt dışında hazırlanan iki tez çalışması ve yurt dışı dergilerde yayımlanan üç makale bulunmaktadır. Engin Bezci'nin "*Le sens de l'héroïsme dans les romans d'André Malraux* " adlı DEA çalışması (1999) ile, yine aynı yazarın "*L'Ethique du sujet dans l'œuvre romanesque d'André Malraux*" adlı doktora çalışması (2005, Université de Franche-Compté) bu bağlamda anılabilir. Engin Bezci'nin, "*Malraux ou le romancier comme faiseur d'éthique*" (2009, Oklahoma), Kemal Özmen'in "*L'Enver Pasha de Malraux ou le problème de l'intellectualité en Orient* (2007, AIAM, Paris) ile *"Malraux et la Turquie »,* ("*Dictionnaire Malraux*", Paris, 2011) yazıları yurt dışında yayımlanan makalelerdir. Ayrıca, "*Présence d'André Malraux"* (Paris) dergisinin önümüzdeki sayılarında Engin Bezci'nin "*Clappique ou la condition humaine dans l'imaginaire baroque*" ve "*Malraux le romancier et son public*" adlı makaleleri yayımlanacağı bildirilmektedir. 2005-2013 yılları arasında, Türkiye'deki edebiyat dergilerinde yayımlanan Malraux yazıları da şöyle sıralanabilir: Şebnem Umut'un *"André Malraux, İspanya İç Savaşı, Umut"* adlı yazısı (Ankara Üniversitesi,2006); Engin Bezci'nin "*Malraux'nun Altenburg'un Ceviz Ağaçları Romanındaki Enver Paşa Gizemi ve Düşündürdükleri*" adlı yazısı (FRANKOFONİ,2008); Kemal Özmen'in "*André Malraux'da Tarih ve Kişi Üzerine*" adlı yazısı (FRANKOFONİ, 2011). Tülinay Dalak'ın, " *İnsanlık durumu" ve "Umut"ta Malraux aktivizmi"* (2011); Engin Bezci'nin "*Malraux'nun Altenburg'un Ceviz Ağaçları Adlı Romanının Elyazmaları, İlk Versiyonlara Ait Fragmanlar ve Hazırlık Notlarındaki Enver Paşa ve Türkiye*" adlı yazısı ise, 2014 yılında FRANKOFONİ'de basılacaktır.

Bu arada, 2000-2012 yılları arasında, FRANKOFONi (MLA indeksli) dergisinde üç Fransız ve bir Brezilyalı araştırmacının toplam yedi makalesi yayımlanmıştır. Bunlar, Maria Teresa de Feitas'ın "*Nouvelle forme de retour à l'histoire: l'exemple d'André Malraux*" adlı yazısı (2000); Aziz Bennis'in sırasıyla, "*Les chênes qu'on abat... André Malraux ou l'esthétique de l'interwiev imaginaire*" (2004), "*Les pérégrinations indo-chinoises d'André Malraux*, (2005), "*André Malraux explorateur à la recherche de la capitale de la Reine de Saba. De l'archéologie aérienne au reportage littéraire*" (2006) ve "*André Malraux: entre l'actuel et l'intemporel*" adlı yazıları(2007); Marie-Sophie Doudet'nin "*Le tableau et le sang- Des hôpitaux dans L'Espoir*" adlı yazısı (2012) ile Marie Geffray'in "*Actualité d'André Malraux*" adlı yazısı (2012). FRANKOFONİ Dergisi, 20. sayısında (2008) "Association Amitiés Internationales André Malraux"'nun yayın organı olan "*Présence d'André Malraux"* dergisinin iki sayfalık bir tanıtımını yayımlamıştır. FRANKOFONİ dergisi ayrıca, "*Présence d'André Malraux*" dergisinin X. sayısında (2013) Anissa Benzakour Chami tarafından kaleme alınan ve "*Revue FRANKOFONI no: 24 Dossier Malraux*" adıyla yayımlanan üç yazıyla ilgili (Kemal Özmen, Marie-Sophie Doudet ve Marie Geffray) altı sayfalık tanıtım yazısını 25. sayısında (2013) aynen yayımlamıştır.

12 Malraux'dan yapılan çevirilerin toplu listesi aşağıda gösterilmiştir.

İnsanlığın Hâli	1934	Nasuhi Esat Baydar	Hakimiyeti Milliye
İnsanlığın Hali	1961	Nasuhi Baydar	İnkılâp
İnsanlık Durumu	1962	Samih Tiryakioğlu	Varlık
İnsanlığın Durumu	1970	Bertan Onaran	Altın
İnsanlık Durumu	1974	Alev Er	Oda
İnsanlık Durumu	1982	Alev Er	Oda
İnsanlık Durumu	1987	Alev Er	Oda
İnsanlık Durumu	2003	Ali Berktay	İletişim
İnsan Yazgısı	2007	Bertan Onaran	Zigana
İnsanlık Durumu	2010	Ali Berktay	İletişim
Büyük Yol	1957	Nazife Müren	Varlık
Turan Yolu (Les Noyers de l'Alt. / Episode d'Enver Pasha)	1965	Sabahattin Eyüboğlu	Çan
Çağımız (Derleme, 10 yazar)	1966	Bertan Onaran	Ak
Altenburg'un Ceviz Ağaçları	1966	Tahsin Yücel	Ataç
Altenburg'un Ceviz Ağaçları	1984	Tahsin Yücel	Kuzey
Altenburg'un Ceviz Ağaçları	1996	Tahsin Yücel	Yapı Kredi
Altenburg'un Ceviz Ağaçları	2004	Tahsin Yücel	Alkım
Kantonda İsyan	1967	Attila İlhan	Varlık
Kanton'da İsyan	1981	Attila İlhan	Yazko
Kanton'da İsyan	1993	Attila İlhan	Bilgi
Umut	1967	Attila İlhan	Ağaoğlu
Umut	1969	Attila İlhan	Ağaoğlu
Umut	1974	Attila İlhan	Bilgi
Umut	1998	Attila İlhan	İletişim
Umut	2010	Attila İlhan	İletişim
Fatihler	1977	Babür Kuzucu	Cem
Batı'nın İğvası	2002	Hilmi Uçan	Hece
Obsidiyen Kafa : bir Picasso Kitabı	2006	Zeynep Canan Özatalay	Everest
Belirsizlikler Aynası : Karşı Anılar	2011	Ömer Laçiner	İletişim
Karşı Anılar	2012	Ömer Laçiner	İletişim

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE PROBLÈME DE L'HOMME POSÉ PAR MALRAUX

Xu FENG*

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE PROBLÈME DE L'HOMME POSÉ PAR MALRAUX

Les réflexions métaphysiques de Malraux reflètent les recherches de certains Occidentaux qui, après avoir rejeté le christianisme, tentèrent de le remplacer par un nouvel humanisme dans le monde moderne. Cette tentative que Malraux a exposée dans ses romans s'oppose non seulement à la tradition chrétienne occidentale, mais aussi à la philosophie traditionnelle chinoise. Elle repose sur l'opposition de l'homme au destin. Ce qui est contraire à la philosophie chinoise, selon laquelle l'homme agit, mais ne conteste pas le destin. Pour les philosophes chinois, le destin est invincible et devant l'impossible, tout ce qu'un homme sage peut faire, c'est de connaître le *ming*, comprendre le Tao omniprésent et tout puissant et chercher à les incarner dans les activités humaines. Dans la société humaine, l'homme doit évidemment agir, mais il agit pour *s'accorder avec le Ciel*, non pour s'y opposer. En ce sens, la conception de *l'accord de l'homme avec le Ciel de* la philosophie chinoise pourrait offrir des inspirations et des références utiles aux hommes contemporains dans leur recherche de la juste solution du problème de l'homme.

Mots-clés : *destin, anti-destin, opposition, Ciel, mort, accord, Confucianisme, Taoïsme.*

REFLECTIONS ON MAN'S PROBLEMS STATED BY MALRAUX

Malraux's reflection on man's condition reflects modern westerners' effort to find a new school of humanitarianism to take the place of their old Christian tradition. The effort of exploration displayed in Malraux's works not only is opposite to the traditional Christian philosophy, but also is greatly different from traditional Chinese philosophical ideas. His ideology is based on the opposition of man and his destiny, which is totally different from what is advocated in traditional Chinese philosophy. According to traditional Chinese philosophy, man should *do something* to change his situation, but he should not fight against his destiny. Chinese philosophersbelieve that destiny is invincible. When faced with something invincible and impossible, what a *virtuous man* or a *wise man* can do is to develop an optimistic attitude to life and accept his destiny. In this way, he can follow and obey the destiny and Dao of Heaven in all human activities. In a human society, man should *do something* for sure, but what he does is not to confront with Heaven. On the contrary, man should try to achieve a *unity with Heaven.* In this sense, the thoughts of a *unity with Heaven* in Chinese philosophy can provide a beneficial answer and reference to contemporary man's search for a solution to a lot of problems about man.

Keywords: *destiny, anti-destiny, opposition, Heaven, death, harmony, Confucianism, Taoism.*

---

* Professeur à l'Université du Yunnan, Faculté des Langues étrangères, Chine
xufeng@ynu.edu.cn

En parlant de son roman *La Condition humaine*, Malraux écrit lui-même dans une lettre : *Le cadre de La Condition humaine) n'est pas essentiel, l'essentiel est l'élément pascalien.* Cet élément pascalien est justement l'absurde de l'existence humaine que Pascal nous a révélé dans le tableau qu'il a tracé de la condition humaine. C'est l'insistance sur l'inévitable soumission de l'homme à ce qui le dépasse ou le détruit, à commencer par la mort, et, si cet homme n'a pas de foi, au désespoir qui en résulte, à ce que Pascal appelle la misère de l'homme sans Dieu. Malraux a plusieurs fois cité la fameuse phrase de Pascal: *Qu'on s'imagine un grand nombre d'hommes enchaînés et tous condamnés à mort... certains sont chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables... C'est là l'image de la condition des hommes.* Toutes les réflexions métaphysiques issues des l'œuvre de Malraux sont précisément basées sur la prise de conscience de cette condition absurde de l'homme. C'est à partir de ces réflexions métaphysiques que Malraux a conçu ses romans.

Cependant, si Malraux partage l'angoisse de Pascal, il ne partage pas sa foi et pour lui, c'est dans la dénonciation de l'absurdité de la vie que se trouve la dignité fondamentale de la pensée. Comme la neuvième symphonie de Beethoven dont le leitmotiv est de *prendre le destin à la gorge*, le thème primordial qui domine toutes les œuvres romanesques de Malraux est la révolte de l'homme contre la condition douloureuse et écrasante de l'homme.

En fait, les réflexions métaphysiques de Malraux reflètent un nouvel humanisme qui consiste à chercher par des actions la grandeur et la dignité de l'homme dans un monde absurde. Dans la préface à... *Qu'une larme dans l'océan*, Malraux a déclaré : *de Tolstoï et Dostoïevsky à Proust, à Joyce et à Faulkner, un des plus profonds sillon du roman occidental est l'interrogation du destin.* Malraux consacre aussi l'ensemble de son œuvre romanesque aux seules affirmations que l'homme puisse , selon lui opposer à la mort et aux servitudes de sa condition. Avec sa création romanesque, l'auteur de *La Condition humaine* touche à l'essentiel du problème de l'homme moderne : Comment donner un sens à la vie dans l'absurde ? Comment trouver l'éternité dans une existence éphémère ? Dans ses romans, nous pouvons voir que ses réflexions sur ces problèmes métaphysiques sont basées sur l'opposition du monde à l'homme. Le monde est conçu comme une force hostile à l'homme. Le monde a tendance à nier l'homme alors que celui-ci tâche de le vaincre . Les relations entre l'homme et le monde sont donc angoissantes et antagonistes. Cette conception est différente de celle de la philosophie traditionnelle chinoise. A la lumière de la philosophie chinoise, nous proposerons dans ce texte, quelques réflexions sur le problème de l'homme tel que posé par Malraux.

1. Accord entre le Ciel et l'homme

Contrairement à Malraux et certains philosophes occidentaux qui opposent l'univers à l'homme, les penseurs traditionnels chinois préconisent *l'accord entre le Ciel et l'homme*. Chez eux, *le Ciel* représente l'essentiel du cosmos ou son ensemble ; *l'homme*, quant à lui, indique la vie sociale de l'homme ou le genre humain. Bien qu'il existe différentes écoles philosophiques dans l'histoire chinoise et que leurs interprétations du problème de l'homme se différencient les unes des autres, le courant principal de la philosophie chinoise consiste à préconiser et justifier l'harmonie du Ciel et l'homme.

D'une façon générale, les relations entre l'univers et l'homme ne sont pas antagonistes dans la pensée des chinois. Dans leurs activités sociales, ils cherchent surtout l'accord entre le Ciel et l'homme au lieu de s'opposer à l'univers comme les personnages de Malraux. Dans l'histoire de la philosophie traditionnelle chinoise, la justification de l'accord entre le Ciel et l'homme constitue toujours un des sujets principaux des différentes écoles dont les deux plus représentatives sont le confucianisme et le taoïsme. Le confucianisme considère le Ciel et la Voie du Ciel comme l'ordre suprême (supra-spatio-temporel) sous lequel l'homme ou la Voie de l'homme agit pour chercher l'harmonie du cosmos tout en essayant, dans la société humaine, de connaître et de mettre en application le décret du Ciel. Quant au taoïsme, il considère le ciel, la terre et l'homme comme *une grande unité* qui respecte le tao dont la nature constitue l'essence.

Fondateur d'une des plus importantes écoles philosophiques chinoises, Confucius considère le Ciel comme une force consciente ayant une volonté qui récompense ceux qui font le bien et condamne ceux qui font le mal. Le bonheur et les catastrophes des hommes, le développement ou le déclin d'une société sont dépendants de la volonté du Ciel. Confucius disait lui-même : *Que la voie soit pratiquée, c'est le ming ; que la voie soit abandonnée, c'est (aussi) le ming*[1]. On peut traduire *ming* par fatum, destin ou décret. Pour Confucius, il signifie le décret du Ciel ou la volonté du Ciel. Cette volonté du ciel est si puissante qu'on ne peut pas et qu'on ne doit pas la changer. C'est pourquoi il dit qu'il craint le ming. Dans le confucianisme postérieur, le ming est interprété comme la totalité des conditions et des forces existant dans l'ensemble de l'univers dont la coopération est nécessaire pour le succès extérieur de notre activité. Mais cette coopération échappe complètement à notre contrôle, car le Ciel est indépendant de l'homme. Dans l'univers, il y a des choses qu'on est incapable de faire selon notre propre volonté. On doit donc distinguer la Voie du Ciel de la Voie de l'homme. On ne peut que pratiquer des activités humaines et non intervenir dans la Voie du Ciel.

Cependant, si le ming est à craindre, il est connaissable aussi. L'homme ne peut pas vivre sans rien faire. Chacun doit faire quelque chose dans ce monde. Mais puisqu'il

y a la distinction entre la Voie du Ciel et celle de l'homme, il importe de connaître ce qu'on peut faire et ce qu'on ne peut pas faire. Cela, c'est ce que Confucius appelle *connaître le ming*. Le Ming est incontrôlable, mais par des efforts, on peut arriver à le connaître. Connaître le ming est une qualité indispensable à l'homme supérieur au sens confucianiste du terme. *Qui ne connaît pas le ming, ne peut pas être un homme supérieur*[2], dit Confucius. Parlant de son propre développement spirituel, il dit : *A quinze ans, mon cœur s'appliqua à l'étude. A trente, je pouvais me tenir debout. A quarante, je fus libre de doutes. A cinquante, je connus le décret du Ciel. A soixante, je fus obéissant (à ce décret). A soixante-dix, je pus suivre les désirs de mon esprit sans transgresser les limites (de ce qui est juste)*[3] ... Chez Confucius, l'étude et la perfection personnelle jouent un grand rôle dans la formation de l'homme. C'est par l'étude qu'on devient le sage ou le saint qui connaît le décret du Ciel. Quand on connaît le ming, on sait que le monde se trouve inévitablement tel qu'il est. Un sage confucianiste ne fait donc que ce qu'on doit faire conformément à la volonté du Ciel. Tout ce qu'il désire correspond à cette volonté. Il fait ce que le Ciel veut qu'il fasse dans l'univers. Ainsi Confucius trouve-t-il que les paroles des saints s'accordent au décret du Ciel. Quand on devient saint par des efforts d'études, on peut *suivre les désirs de son esprit sans transgresser les limites*. Car par ses actes correspondant parfaitement à la volonté du Ciel, le saint incarne la Voie du Ciel sur la terre. Il exécute ainsi ce qu'on appelle en Chine antique *appliquer le tao (la voie) à la place du Ciel*. Nous citerons ici en exemple le basket-ball : quand on ne connaît pas les règles du jeu, on court aveuglement sur le terrain en portant le ballon. Mais quand on connaît bien les règles qui paraissent contraignantes au début et quand on joue selon ces règles, on ne peut que jouer d'une manière correcte et on met ainsi les règles en application. Même le roi gouverne le peuple et son royaume au nom du Ciel, il est "le fils du ciel" qui relie le Ciel, la terre et l'homme. Le caractère chinois " 王 " (le roi) illustre bien cette conception. Nous voyons dans ce caractère idéogramme trois traits horizontaux. De haut en bas, ils représentent respectivement le Ciel, l'homme et la terre. Un trait vertical se trouve au milieu et relie les trois traits horizontaux. Il symbolise le roi qui est une sorte de messager entre ces trois éléments de l'univers.

C'est Meng Tseu, un autre fondateur du confucianisme, qui a avancé explicitement l'idée de l'accord entre le Ciel et l'homme en indiquant: *Celui qui cultive parfaitement son intelligence, connaît sa nature (et la nature de toutes choses). Celui qui connaît sa nature, connaît le Ciel. Conserver parfaitement ses facultés intellectuelles, entretenir en soi les dons de la nature, c'est le moyen de servir le Ciel*[4]. Il dit aussi : *Un sage opère des transformations partout où il passe. Dans tout ce qu'il entreprend, son action est merveilleuse. Son influence s'étend partout, unie à celle du ciel et la terre*[5]. Chez lui, le ciel et l'homme sont conçus comme une unité complète. L'intelligence est cette faculté spirituelle avec laquelle l'homme a reçu les

principes de toutes les connaissances, et par laquelle il se dirige en toutes choses. La nature est l'ensemble des principes que l'intelligence connaît naturellement. Le ciel est le principe de tous les principes. Un autre philosophe confucianiste, Chu Hsi dit: *Le Ciel, c'est l'homme; l'homme, c'est le Ciel. A l'origine l'homme est né du Ciel. Le Ciel d'où est né l'homme réside donc dans l'homme.* L'homme et la société humaine viennent du Ciel, mais puisque l'homme et la société humaine existent, la Voie du Ciel doit se manifester à travers les activités de l'homme. Ainsi, la Voie du Ciel et la Voie de l'homme s'accordent-elles de manière harmonieuse. La philosophie chinoise n'oppose pas la voie de l'homme à la Voie du Ciel, elle essaie de les faire concorder. Selon cette philosophie, le développement de la société humaine et de la morale de l'homme doit s'accorder avec celui de la Voie du Ciel. La Voie de l'homme doit correspondre à celle du Ciel. Un sage ou un saint est un homme qui en arrive à comprendre qu'au-dessus de la société, conçue comme un tout, il y a le grand tout qui est l'univers. Il prend conscience qu'il n'est pas seulement un membre de la société, mais surtout un citoyen du Ciel, comme dit Meng Tseu. Comprenant la portée de ses actes, il agit pour le bien de l'univers. Cette intelligence et cette conscience de lui-même constituent pour lui une sphère supérieure de vie, une sphère transcendante. Avec cette conscience, on ne se sent pas contraint et angoissé, car *le sage est libre de doutes; le vertueux, de préoccupations; le courageux, de crainf*[6], comme dit Confucius.

Le taoïsme, une autre école philosophique chinoise importante et rivale, s'oppose généralement au confucianisme. Il n'empêche que ces deux écoles trouvent des points communs dans la conception de l'accord entre le Ciel et l'homme.

Chez Lao Tseu, fondateur du taoïsme, entre le ciel et la terre il n'existe pas un dieu personnifié. Le ciel, comme la terre, n'est autre chose qu'une existence naturelle. Les dix milles êtres, y compris l'homme, y naissent, développent et se transforment selon les règles naturelles. Tous les êtres, en particulier l'homme, sont faits d'éléments célestes et terrestres mélangés. Le monde est constitué de "quatre puissances: "le ciel, la terre l'homme et le tao. Dans le Tao-Tö-king (livre sacré du tao et du Tö), Lao Tseu dit : *Ainsi le Tao est grand. Le ciel est Grand. La terre est grande. L'homme est grand, C'est pourquoi l'homme est l'un des quatre grands du monde. L'homme imite la terre, la terre imite le ciel. Le ciel imite le Tao. Le Tao n'a d'autre modèle que soi-même*[7]. L'homme imite la terre, parce que l'origine de l'homme et de dix milles êtres se trouvent dans la terre. La terre est Yin, le ciel est Yang. Les dix milles êtres ont comme père le ciel et comme mère la terre. Ils naissent de l'union du ciel et de la terre. Tous les êtres sont engendrés par la terre qui reçoit cependant l'énergie spermatique du ciel. Donc, la terre doit imiter le ciel. Puisque le ciel et la terre sont tous les deux venus du Tao considéré comme une réalité qui est l'origine de l'univers (Lao Tseu indique: *Il y avait quelque chose d'indivis avant la formation du ciel et*

de la terre et *Ce qui est sans nom est origine du ciel et la terre)* le ciel et la terre doivent imiter le Tao qui est essentiellement naturel. Parmi ces *quatre puissances*, c'est le Tao qui est le plus puissant de toutes. Les trios autres doivent respecter le Tao qu'on peut interpréter comme la loi générale de l'univers. Suivant cette loi générale qui est le Tao, le ciel, la terre et l'homme s'entendent et s'unissent à l'intérieur du Tao. Cet accord et cette harmonie du monde sont le produit visible du Tao invisible. C'est pourquoi Zhuang Zi un autre fondateur du taoïsme, considère le Tao comme l'ensemble de l'existence des êtres. Les dix milles êtres, y compris l'homme, bien sûr, constituent chacun une partie inséparable du Tao. Selon lui, derrière la diversité des choses et des êtres se cache une réalité unique. Il indique clairement dans son ouvrage *Zhuang Zi* : *Ciel et terre sont nés avec moi ; les dix milles êtres constituent l'Unité avec moi*[8]. Un des principes essentiels du taoïsme consiste justement à respecter le Tao et à ne pas rompre cette harmonie qui règne entre le ciel, la terre et l'homme.

2. La mort, phénomène naturelle

En ce qui concerne le problème de la mort, les Chinois le traitent d'une manière insouciante sous l'influence de leur philosophie traditionnelle. En général, les Chinois sont un peuple réaliste et pragmatique. Ils se préoccupent peu du problème de l'autre monde. C'est surtout la réalité du monde réel qui les intéresse. Devant la mort, ils ne se sentent pas angoissés comme les personnages de Malraux. Le sentiment du tragique se produit rarement chez eux.

Confucius, - du moins dans ses *Entretiens* - ne parle pas volontiers des questions qui n'ont pas une portée pratique selon lui. Il en parle d'une façon implicite, s'il traite de ce problème. A un de ses disciples qui l'interroge sur la mort, il répond : *Vous ne savez pas ce qu'est la vie ; comment saurez-vous ce qu'est la mort ?* Au cours du même entretien, Tseu Lou lui demande comment il faut servir les esprits et les dieux, il dit : - *Vous ne savez pas comment servir les hommes. Comment sauriez-vous servir les dieux?*[9] A ses yeux, le problème de la mort n'est pas à la portée de l'homme. Il dépend du ming (le décret du Ciel). Il importe à l'homme de réfléchir comment connaître le ming et appliquer durant sa vie la volonté du Ciel dans le monde réel. Il préfère servir les hommes plutôt que les esprits et les dieux dont il se tient éloigné tout en les respectant. Philosophe qui vit au-dedans du monde, il se préoccupe surtout de la réalité du monde et tâche de remettre en lumière le principe lumineux de la raison qu'on a reçue du ciel. Sa pensée est essentiellement intramondaine.

Généralement, Confucius et les confucianistes pensent que la naissance et la mort dépendent du ming. Ils les acceptent comme une chose naturelle et évidente. Ils ne refusent pas la mort quand il faut mourir. Bien qu'ils ne se révoltent pas contre la mort (ce qui équivaudrait, à leurs yeux, à se révolter contre la volonté du Ciel),

ils ne lui en donnent pas moins une valeur. Un lettré antique, Sema Tsien, disait : *Certes, les hommes sont mortels ; mais la mort des uns a plus de poids que le mont Taichan, celle des autres en a moins qu'une plume.* Mourir pour le jen (la vertu d'humanité parfaite) et le yi (le devoir de justice dans les relations interhumaines), c'est donner à la mort sa signification. Ainsi Meng Tseu explique-t-il clairement : *J'aime le poisson, et j'aime les pattes d'ours (les pattes d'ours étaient considérées comme un met recherché). Si je ne puis avoir les deux à la fois, je laisserai le poisson, et je prendrai une patte d'ours. J'aime la vie, et j'aime aussi la justice. Si je ne puis garder les deux à la fois, je sacrifie ma vie, et je gardai la justice. Sans doute j'aime la vie ; mais parce qu'il est d'autres choses que j'aime plus que la vie, je n'emploierai pas indistinctement tous les moyens pour la conserver. Je crains la mort ; mais parce qu'il est d'autres choses que je crains plus que la mort ; il est des maux que je ne chercherai pas à éviter (dussé-je perdre la vie)*[10]. De plus il distingue encore la mort que le Ciel veut et ordonne directement de celle qu'il ne veut et n'ordonne que d'une manière indirecte. La mort de celui qui termine ses jours en accomplissant ses devoirs est ordonnée directement par le Ciel, donc justifiée. La mort du criminel qui périt dans les fers n'est pas voulue et ordonnée directement par le ciel, donc injustifiée. A ses yeux, on doit accepter avec soumission la mort que le Ciel veut et ordonne directement et éviter celle qu'il ne veut et n'ordonne que d'une façon indirecte. *Pour cette raison, celui qui a une juste idée de la providence céleste, ne se tient pas au pied d'un mur qui menace de tomber en ruines (pour ne pas s'attirer une mort que le Ciel ne veut pas directement)*[11] dit-il. Avec cette réflexion, le sage qui connaît la volonté du Ciel s'applique à remplir durant sa vie les devoirs que le Ciel lui a donnés et considère la mort comme un simple départ. Dans l'histoire chinoise, il ne manque pas de personnages qui acceptent de mourir sans crainte pour une cause qu'ils trouvent juste. Pour eux, il y a des moments où la mort vaut plus que la vie. Rares sont ceux qui se sentent angoissés et solitaires comme les personnages de Malraux qui aperçoivent l'absurde de la vie humaine à travers la mort.

Quant aux taoïstes qui trouvent que *le fan (le retour et/ou le contraire), c'est le mouvement du Tao*[12], ils estiment que la nature essentielle de tous les êtres est la transformation dont la force motrice vient du rapport des deux pôles des êtres, en l'autre terme, les effets que produisent réciproquement les deux aspects opposés des choses. D'après Lao Tseu, il existe à l'intérieur de tous les êtres de l'univers deux éléments opposés dont les influences réciproques poussent les êtres à se transformer en leur aspect opposé. Lao Tseu considère la transformation des êtres en leur aspect opposé comme une loi générale de la nature. *Silencieux et vide, indépendant et inaltérable, il (le Tao) circule partout sans se lasser jamais. On peut le considérer comme la mère du monde entier*[13]. C'est de ce mouvement circulaire du Tao qu'apparaissent et disparaissent tous les êtres du monde. A la base de cette réflexion dialectique, le

taoïsme établit sa conception de la mort selon laquelle la vie et la mort constituent une unité de contradictions. Elles se transforment sans cesse comme tous les êtres du monde. Il n'y a pas de vie sans la mort. La mort et la vie relèvent du destin, ainsi que la nuit et le jour du ciel. Elles se meurent en suivant la loi générale du Tao. Laozi a affirmé lui-même : *mourir sans périr, c'est la longue vie.* Dans le langage courant, les caractères *si* (mourir) et *wang* (périr) signifient tous deux *cessation du vivre.* Mais, dans l'optique de Laozi, le caractère *si* prend le sens de *réintégrer la voie.*

Dans le livre *Zhuang Zi*, ouvrage classique du taoïsme, on trouve une anecdote significative : Lorsque la femme de Zhuang Zi est morte, Hui Zi, ami intime de Zhuang Zi, vient lui offrir ses condoléances. Il trouve, à sa grande surprise, Zhuang Zi assis les jambes écartées en forme de van (comportement considéré comme insolite à l'époque) et chantant en battant la mesure sur une écuelle. Hui Zi lui dit alors :

> *- Que vous ne pleuriez pas la mort de celle qui fut la compagne de votre vie et qui éleva vos enfants, c'est déjà assez, mais que vous chantiez en battant l'écuelle, c'est trop fort !*
>
> *- Du tout, dit Zhuang Zi. Au moment de sa mort, je fus naturellement affecté un instant, mais réfléchissant sur le commencement, je découvris qu'à l'origine elle n'avait pas de vie ; non seulement elle n'avait pas de vie, mais pas même de forme ; non seulement pas de forme, mais pas même de souffle. Quelque chose de fuyant et d'insaisissable se transforme en souffle, le souffle en forme, la forme en vie, et maintenant voici que la vie se transforme en mort. Tout cela ressemble à la succession des quatre saisons de l'année. En ce moment ma femme est couchée tranquillement dans la grande maison*[14]*. Si je me lamentais en sanglotant bruyamment, cela signifierait que je ne comprends pas le cours du Destin. C'est pourquoi je m'abstiens*[15]*.*

Cette anecdote montre bien la réflexion des taoïstes sur la mort. Pour eux, la vie et la mort se succèdent comme le jour et la nuit. Elles se transforment sans cesse dans l'univers suivant une loi générale qui est le Tao. Ainsi, *un homme véritable* comme Zhuang Zi ne se réjouit-il point de l'apparition de la vie et ne redoute-t-il point sa disparition. Il n'oublie pas son commencement et ne se soucie point de sa fin. Car sa vie et sa mort ne sont qu'une forme visible du mouvement éternel du Tao invisible. Il se contente donc de ce qui lui est donné et considère toute perte comme un retour. La transformation de la vie en mort est conçue alors comme un aspect des milliers de métamorphose de la nature. Elle correspond à la loi générale du Tao, donc il n'y a pas lieu de la craindre.

La notion d'accord entre l'homme et le Ciel constitue une base commune des réflexions métaphysiques dans l'histoire de la philosophie traditionnelle chinoise. Elle a influencé et influence encore la conception du monde des Chinois. Avec

cette notion, un Chinois traditionnel s'efforce surtout de conserver parfaitement ses facultés intellectuelles, d'entretenir en soi les dons de la nature tout en se rendant compte que cela constitue un moyen de servir le Ciel. Considérant le ming comme ce que le Ciel donne à l'homme, il est indifférent quant à la longueur ou la brièveté de la vie. Il travaille à se perfectionner soi-même jusqu'à la fin de sa carrière pour affermir les dons que l'on a reçus du Ciel. C'est toujours cette notion qui pousse à penser qu'un homme pourrait se révolter contre un pouvoir ou une société injuste (injuste, parce qu'ils désobéissent à la volonté du Ciel) sans s'opposer au Ciel. Les innombrables insurrections de paysans qui ont éclatés dans l'histoire chinoise en apportent une preuve parmi d'autres. Souvent, c'est sous le mot d'ordre *appliquer le tao à la place du Ciel* que les insurgés se lèvent contre la classe dominante. Même les Chinois modernes pourraient bien ne pas se satisfaire de la société et tâcheraient de la transformer, mais il est presque impossible que la notion de l'absurde se produise chez eux. En effet, ce à quoi ils aspirent, c'est toujours la création d'un monde harmonieux et paisible Quant aux communistes chinois, les activées qu'ils pratiquent sont surtout politiques et non métaphysiques. Tâchant de créer une société selon leur idéal, ils ne déclarent pas la guerre au destin au sens propre de Malraux.

L'opposition de l'homme au destin telle que présentées dans l'œuvre romanesque de Malraux reflète la préoccupation angoissante des Occidentaux contemporains. Dans une société industrialisée où règne partout le principe de concurrence, l'homme est poussé à faire des conquêtes constantes afin d'éviter d'être rejeté et écrasé par la société. La richesse devient un critère de la valeur des individus. Avec les principes de la consommation, l'homme se sent esclave des objets. Les rapports interhumains et ceux entre l'homme et la société deviennent de plus en plus antagonistes. Le développement de la science améliore d'une part la vie de l'homme et d'autre part, il produit des armes terriblement destructrices. Le souvenir de la première guerre reste encore vivant et la montée du fascisme menace l'avenir des hommes. Jamais on ne se sent aussi fragile devant des forces incontrôlables. Dans ce contexte, l'inquiétude des intellectuels lucides comme Malraux ainsi que leurs efforts pour donner une nouvelle valeur à la vie paraissent parfaitement naturels et compréhensibles.

La vie de l'homme n'est pas éternelle. Par rapport à l'Histoire, les dizaines d'années d'existence d'un homme sont éphémères. Comment donner un sens à cette existence limitée ? Comment trouver une nouvelle image de l'homme dans une société moderne ? La réponse que Malraux a donnée à ces questions reste sans aucun doute intéressante et inspiratrice. L'humanisme qu'il nous montre dans ses romans est progressiste et encourageant. La fraternité et la dignité dont ont fait preuve Kyo et ses camarades dans leur lutte constituent une nouvelle valeur de la vie. Au lieu de se restreindre dans leur vie personnelle, ils donnent un sens plus large et plus humanitaire à leurs activités, ouvrant ainsi une nouvelle sphère de la vie humaine. On

ne peut pas vivre seulement pour soi, mais il faut vivre avec les autres et faire quelque chose pour les autres. Cette expérience que Malraux nous a montrée à travers ses personnages romanesques reste utile dans la recherche du sens de la vie des hommes.

Par contre, la prise de conscience de l'absurde de la vie et l'opposition de l'homme au destin qu'il préconise dans ses œuvres nous semblent peu nécessaires. Il n'y a pas lieu de se lamenter devant la mort et les forces incontrôlables qui définissent la loi générale du cosmos, ni de se révolter contre elles. Aucune force du monde ne peut arrêter l'écoulement du temps et le processus à l'œuvre dans le cosmos. Il n'y a pas de naissance sans mort, voilà une loi naturelle. Devant les choses inéluctables, tout ce qu'on doit faire selon nous, c'est de s'efforcer d'en connaître la loi. La valeur de la vie peut se chercher sans qu'on la rattache au problème de l'éternité des individus. La vie humaine n'est pas différence de l'existence de dix milles êtres ???. Partout dans le cosmos règne une loi générale. Il est inutile de s'y opposer. Bien que la vie d'un homme ne dure que des dizaines d'années, à travers les dons qu'il a reçus de la nature, il pourrait connaître, comprendre, utiliser cette loi générale et s'accorder avec elle. La force du genre humain réside justement dans ce qu'il est capable d'améliorer ses conditions de vie à l'aide des forces de la loi naturelle. Dans ce domaine, la philosophie traditionnelle chinoise pourrait nous offrir des solutions intéressantes. Bien sûr, on ne peut pas y trouver une réponse toute faite au problème de l'homme moderne. Mais au moins, on pourrait y découvrir une autre voie entièrement nouvelle. En ce sens, la notion de l'accord entre l'homme et le Ciel n'en est pas moins utile et instructive

Dans tous les romans sur la Chine écrits par Malraux, de *La Tentation de l'Occident* à *La condition humaine* en passant par *Les Conquérants*, le problème de l'homme se pose et reste toujours le thème primordial. La Révolution chinoise offre à l'auteur une occasion opportune d'exprimer ses réflexions sur la condition humaine et de créer différents personnages qui essaient d'échapper à leur condition accablante et impitoyable. *La Condition humaine* est sans doute le roman le plus réussi de Malraux. Il s'en sert constamment comme véhicule pour sa métaphysique.

Les réflexions métaphysiques de Malraux reflètent des recherches de certains Occidentaux qui, ayant rejeté le christianisme, tentaient de le remplacer par un nouvel humanisme dans le monde moderne. Cette tentative que Malraux a exposée pour nous dans ses romans s'oppose non seulement à la tradition chrétienne occidentale, mais aussi à la philosophie traditionnelle chinoise. Elle repose sur l'opposition de l'homme au destin. Ce qui est contraire à la philosophie chinoise, selon laquelle l'homme agit, mais ne conteste pas le destin. Pour les philosophes chinois, le destin est invincible et devant l'impossible, tout ce qu'un homme sage peut faire, c'est de comprendre le Tao omniprésent et tout puissant et de chercher à l'incarner dans les

activités humaines. Dans la société humaine, l'homme doit évidemment agir, mais il agit pour s'accorder avec le Ciel et non pour s'y opposer. En fait, dans toutes ses activités, l'homme doit respecter la loi générale de l'univers. Toutes les tentatives de révolte contre cette loi sont vouées à l'échec. Il n'est pas nécessaire de s'opposer aux choses évidentes telles que la mort. Dans ce sens, la conception de l'accord de l'homme avec le Ciel de la philosophie chinoise peut certainement servir de source d'inspiration et fournit des références utiles aux hommes contemporains dans leur recherche de la juste solution au problème de l'homme.

La valeur des romans tel que *La Condition humaine* de Malraux réside surtout dans le fait que l'auteur y pose d'une façon imagée le problème de l'homme et a réussi à créer de différents types « exemplaires » qui essaient de trouver une nouvelle image de l'homme dans la société moderne. La solution du problème que Malraux nous a proposée dans son roman n'est certainement pas la seule. Néanmoins, elle est inspiratrice et intéressante. Le courage et la fraternité dont les héros de Malraux font preuve dans leur lutte contre l'injustice sociale, les efforts avec lesquels ils cherchent la dignité de l'homme représentent des valeurs remarquables de l'humanité. Comme types littéraires, Kyo et les autres héros du roman resteront toujours vivants dans la littérature française et nous encouragent à créer une nouvelle image de l'homme.

NOTES

1 Confucius, *Entretiens,* XIV. 38

2 Confucius, *Entretiens,* XX. 2

3 Idem, II. 4

4 Meng Tseu, *Livres* VII. Chapitre I

5 Idem.

6 Confucius, *Entretiens* IX 27

7 Lao Tseu, *Tao-Tö-King* Chapitre XXV.

8 Zhuang ZI, *Zuang Zi,* Chapitre II.

9 Confucius, *Entretiens,* Chapitre XI.

10 *Meng Tseu,* Livre VI. Chapitre I.

11 Idem Livre VII. Chapitre I.

12 Lao Tseu, *Tao-Tö-King*, Chapitre XL.

13 Idem, Chapitre XXV.

14 La grande maison est une métaphore pour le ciel et la terre qui embrassent tous les êtres.

15 *Zhuang Zi*

BIBLIOGRAPHIE

1. Gaétan Picon: *Malraux par lui-même*, Ed. du Seuil, 1953.
2. Trotsky: *La Révolution étranglée*, N.R.F., 1931
3. J.Hoffmann: *L'humanisme de Malraux*. Klinchsieck, 1963.
4. Jean Lacouture: *André Malraux, une vie dans le siècle*, Le Seuil, 1973.
5. Liu Shu-Xian: *Malraux et la Chine*. Université de Chinois de Hong Kong, 1981.
6. Institut de recherches de Littératures étrangères de Pékin: *Etudes de Malraux*, 1982.
7. Michel Cazenave: *André Malraux, une vie, une œuvre, une époque* Ed. Balland, 1985.
8. Ren Ji-yu: *Nouvelle interprétation de Laozi*, Ed. des Œuvres classiques de Shanghai, 1978.
9. Zhao Ming: *La pensée taoïste et la culture chinoise*, Université du Jilin 1986.
10. Tang Yi-jie: *Le Confucianisme, le Taoïste et le Bouddhisme dans la culture traditionnelle chinoise*, Ed. La Paix de Chine 1988.
11. Pierre Do-Dinh: *Confucius et l'humanisme chinois*, Ed. Seuil 1982.
12. Feng You-Lan: *Précis de l'histoire de la philosophie chinoise*, Payot, Paris 1952.

MALRAUX'NUN *ALTENBURG'UN CEVİZ AĞAÇLARI* ADLI ROMANININ ELYAZMALARI, İLK VERSİYONLARA AİT FRAGMANLAR VE HAZIRLIK NOTLARINDAKİ ENVER PAŞA VE TÜRKİYE

Engin BEZCİ*

ENVER PACHA ET LA TURQUIE DANS LES MANUSCRITS, DACTYLOGRAPHIÉS ET NOTES PRÉPARATOIRES DES *NOYERS DE L'ALTENBURG* DE MALRAUX

Fruit d'une recherche effectuée à Paris dans le fonds d'archives Malraux de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, sur six dossiers intitulés *Lutte avec l'ange* riches d'environ 3000 folios (rédactions manuscrites, dactylographies, placards, épreuves, notes de lectures, coupures de presse, notes préparatoires etc.), cette étude propose une réflexion critique sur « l'épisode oriental » des *Noyers de l'Altenburg*. Suite à notre article intitulé *Sur le « mystère » Enver Pacha dans les Noyers de l'Altenburg* paru dans le 20ème numéro de *Frankofoni*, le but primordial de cette recherche était d'accéder, si elles existaient, aux notes préparatoires du roman ainsi qu'aux fiches de lecture du romancier. Il s'agissait de chercher là des données susceptibles d'éclairer l'intérêt de Malraux pour cette curieuse figure d'Enver Pacha et son idéal de Touran. Lors de l'examen des dossiers, nous avons découverts plusieurs fragments appartenant à différentes épreuves de « l'épisode oriental », fragments que Malraux n'avait pas retenus dans la version originale des *Noyers*. Dans cette étude nous nous proposons également de réfléchir sur ces fragments inédits relatifs à la Turquie et à Enver Pacha.

Mots-clés: *André Malraux, Les Noyers de l'Altenburg, Archives Malraux, manuscrits, Enver Pacha, Turquie, fragments inédits.*

ENVER PASHA AND TURKEY IN MANUSCRIPTS, DRAFTS AND PREPARATION NOTES OF *THE WALNUT TREES OF ALTENBURG*

This study, which is a product of our research on 6 folders entitled *The Struggle with the Angel* (including manuscripts, drafts, newspaper clippings, notes of the authors on his readings and preparation notes for his novels) at Bibliotheque Litteraire Jacques Doucet where Malraux archives are located, offers a critical reflection for the "oriental episode" of the novel *The Walnut Trees of Altenburg*. After having published *"On the Mysterious Appearence of Enver Pahsa in The Walnut Tress of Altenburg"* in the 20th issue of *Frankofoni*, the primary goal of this research was to analyze the reasons of Malraux's interest in Enver Pasha and Turkey. For us, the answer, if it ever existed, could be found in the reading notes of the author and his preparation notes for the novel. While looking into the folders, we have found fragments from different drafts of "oriental episode"

* Yrd. Doç. Dr., Galatasaray Üniversitesi, Karşılaştırmalı Dilbilim ve Uygulamalı Yabancı Diller Bölümü
ebezci@gsu.edu.tr

referring to Enver Pasha and Turkey which have not been retained in the final draft of the novel. In this study we also propose to dwell on these unpublished fragments.

Key words : *André Malraux, The Walnut Tress of Altenburg, Malraux Archives, manuscripts, Enver Pasha, Turkey, unpublished fragments.*

Malraux arşivlerinin bulunduğu Jacques Doucet Kütüphane'sinde, 2012 Kasım ve 2013 Temmuz aylarında, *Altenburg'un Ceviz Ağaçları* romanının hazırlık notları, yazarın okumalarına ait notlar, gazete kupürleri, romanın değişik taslaklarına ait elyazmaları ve daktilo edilmiş versiyonlarını içeren yaklaşık 3000 sayfalık belgeden oluşan altı dosya üstünde yaptığımız çalışmada, öncelikli amacımız söz konusu romanının Türkiye, Enver Paşa ve onun Turan idealinin söz konusu edildiği bölümle ilgili hazırlık notlarına ve yararlandığı kaynaklara ulaşmak; varsa, ilk versiyonlarla bugün *Altenburg'un Ceviz Ağaçları* olarak okuduğumuz orijinal versiyon arasındaki farklılıkları tespit etmek ve yazarın neden Enver Paşa ve Türk tarihiyle ilgilendiği konusunda bizi aydınlatabilecek yeni bilgi ve belgelere ulaşmaktı. Romanın değişik taslakları üstünde yaptığımız karşılaştırmalı inceleme romanı ve romancının dünyasını anlamak, romanın zaman içinde geçirdiği evrimi gözlemlemek açısından önemli ipuçları vermektedir. Araştırmamızda, *Frankofoni*'nin 20. sayısında yayımlanan "*Malraux'nun Altenburg'un Ceviz Ağaçları romanındaki Enver Paşa gizemi ve düşündürdükleri*" başlıklı makalede ileri sürdüğümüz bazı savları ve tespitleri de doğrulayan ve çoğunluğunu yazarın romanın hazırlık ve yazım aşamasında aldığı notlarda bulduğumuz verilere ulaştık.

Bu inceleme, yukarıda çerçevesini çizdiğimiz konuları, özgün belgelerden hareketle değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Kreitner-Vincent Berger

Romanın ilk taslaklarına ait fragmanlar, roman kişileri, kurgu ve içerikle ilgili çok önemli değişiklikler olduğunu gösterse de[1], Enver Paşa ve Türkiye'den bahsedilen ve *épisode orientale* olarak adlandırılan bölümde, içerik olarak, Washington'daki Kongre Kütüphanesi'ne gönderilen romanın tamamının daktilo edilen ilk versiyonuyla (1942) orijinal versiyon arasında, çoğunluğu sözcük düzeyinde düzeltmeler ve kısa eklemeler dışında ciddi bir farklılık bulunmadığını saptadık. Yazarın bir kısmını orijinal versiyonda hiç kullanmadığı ilk taslaklara ait fragmanlardaki en büyük farklılık, Doğu serüvenini yaşayan roman kişisinin başka biri olmasıdır. Ancak bu fragmanların bir bütün oluşturmadığını, yani bize bütün bir hikâye vermediğini, romancının yazdığı bazı sahnelerden ibaret olduğunu belirtmek gerekir. Bu incelemede de görüleceği gibi, Malraux'nun bu türden bağımsız sahneler yazan, sonra bunların bazılarını bütüne entegre ederek çalışan bir romancı olduğunu, en azından *Altenburg'un Ceviz Ağaçları için söyleyebiliriz. Çalışmamıza büyük oranda Enver ve Türkiye'den bahseden bu* fragmanlar esas teşkil etmektir.

Konuyla ilgili ilk makalemizde, romandaki anlatıcının babası ve Enver Paşa'nın danışmanı olan Vincent Berger'nin, Sabahattin Eyüboğlu'nun önsözünde takdim ettiği gibi Malraux'nun kendi babası olmadığını gösteren bizce en önemli kanıtlardan birisi, ilk versiyonda Almanların Enver Paşa'nın yanına gönderdiği kişinin Alsace'lı Vincent Berger değil Kreitner isimli başka bir alman olmasıydı[2]. Vincent Berger'nin anlatıcı olduğu versiyona ait fragmanlarda, kolokyumun davetlilerinden olduğu anlaşılan Kreitner'in, kolokyuma katılamayacağını bildirdiği telgrafının Walter tarfından diğer katılımcılara okunmasından sonra, Vincent Berger ve orijinal versiyonda yer almayan Sigfried[3] arasındaki konuşmada ondan bahsedilir.

> *-Birinci sınıf bir outsider'la karşılaşacaktınız, kaçırdınız. Onu hiç görmedim ama itiraf etmeliyim ki buradakilerden daha fazla ilgimi çekiyor. Kreitner.*
>
> *-Gerçek Kreitner mi? Kumutan olan?*
>
> *- ~~Komutan~~ (üstü çizilmiş), evet, "gri Sultan", Möllberg'le yakınlar. Doğu Dillerinde öğrencisi olmuştu. Kreitner Alman Gizli servisinin İstanbul'daki şefiydi. Onu sadece lakabı (Kızıl Sultan Abdülhamid'den türeme) romansı hikâyesi, din değiştirip İslam'ı seçmesi, harem vs. ve özellikle de Türkiye'yi kurtardığı söylenen hamlesinden dolayı tanıyorum. Bizim camiada yetişti. Gizli servise katılmadan önce (gizli olan pek az şey vardır onun durumunda), Berlin Arkeoloji (?) den mezun olmuştu.*[4]

Bir başka fragmanda ise (f 1798-1799), Kreitner'in Walter'a merhaba demek için Altenburg'a *uğradığından söz ediliyor. Daktilo edilen sayfalarda tarih olmadığı için, bu sahnenin* Kreitner'in kolokyuma katılamayacağını bildirdiği sahneden önce yazılıp yazılmadığını bilemiyoruz. Bu sahnenin devamı olduğunu düşündüğümüz 1916 numaralı *folio*da anlatıcımız Vincent Berger, Kreitner ve Walter'in karşılaşmasını anlatır; yani romanın ilk versiyonlarında hem Vincent Berger, hem de Kreitner vardır. Orijinal versiyonda, Kreitner'in Doğu serüvenini sonradan Vincent Berger'ye verir Malraux. Böylelikle, onu sadece *"İnsanla karşılaşmalar"ını* aktaran bir anlatıcı, bir entelektüel rolünden çıkarıp, Doğu deneyimini yaşamış, yaptığı söylenen kahramanlıklarla Avrupa'da efsaneleşmiş, eylemle felsefeyi yaşamında bütünleştiren, eksiksiz bir Malraux kişisi konumuna taşır. Böylece, bu anlamda, daha tutarlı bir roman kişisi olur romancının evreninde. Daha önceki makalemizde belirttiğimiz gibi "*romanın geneline baktığımızda, kurgu açısından, Turanla ilgili bölüm, romanın temel konusunu oluşturan ve "insan nedir?" sorunsalının tartışılacağı bölüme bir hazırlıktır. Bunun için de Malraux'nun kahramanı Vincent Berger'yi önce bir takım eylemlere sokması, onun eylemle felsefeyi birleştiren, bir anlamda, ideal bir kişi olması gerekmektedir. Çünkü Altenburg* kütüphanesinde, aralarında farklı disiplinlere mensup, Avrupa'nın önde gelen tanınmış entelektüellerinin katıldığı *kolokyuma "eylem adamı" kimliğiyle davet edilecektir. Gazne'de arkasından koştuğu Turanın bir hayal olduğunu gördükten sonra, Fransa'ya döndüğünde, Altenburg*

Kütüphanesi'ndeki entelektüeller toplantısına katılır ve oradaki entelektüellerin gözünde eylemci kişiliğini kanıtlamış, ünü kendisinden önce oraya gelmiş bir kişidir. Toplantıda tartışılacak formüllerden birisi *"l'homme est ce qu'il fait", yani "insan yaptığı şeydir" formülüdür."*[5]

Fikirlerini eyleme dönüştüren insan tipinin, sadece fikir adamı olan diğer entelektüellerin gözündeki saygınlığı yukarıda alıntıladığımız, Vincent ve Sigfried'in, Kreitner'den bahsettikleri konuşmanın devamında Sigfried tarafından şöyle dile getirilir:

> *Sıradan askerler olmaktan çıkıp, okumayı da bilen kişiler olduklarında, askerlerin entelektüellerin gözünde kazandıkları saygınlık beni her zaman şaşırtmıştır. Bu ayrıcalıklı durumda, Doğu ve Gizli Servis'in sağladığı saygınlık da yok mu? Siz bile Kreitner'i görmek konusunda ne kadar meraklı olduğunuzu söylüyordunuz.*[6]

Gerçekten de Kreitner'in ismini duyduğu zaman gösterdiği heyecan, ilk versiyonlardaki Vincent Berger'nin de, bu anlamda, Altenburg'un diğer entelektüellerden farklı olmadığını düşündürüyor. Enver Paşa'nın danışmanının Kreitner olduğu versiyonda, Malraux'nun, Vincent'nın prototipi olan bu Alman komutanı, bir çeşit Arabistanlı Lawrence olarak tasarlamış olduğunu düşünüyoruz. Nitekim yukarıdaki fragmanda Kreitner *için kullanılan outsider* nitelemesi özellikle T.E. Lawrence ve onun gibi sıra dışı, toplumsal değerlere yabancı kişiler için kullanılan bir sıfat. Söz konusu fragmanda, Kreitner'e atfedilen, din değiştirmesi, harem hikâyeleri, lakabı[7] ve özellikle de Türkiye'yi kurtardığı söylenen hamlesi gibi pek çok keskin unsuru orijinal versiyona taşımamış Malraux. Bunun temelinde Kreitner'in fazlaca Lawrence'ı çağrıştıracağı kaygısı olmalı diye düşünüyoruz. Yine de bazı yorumcuların haklı olarak, Vincent Berger'yi "Türklerin Lawrence'ı" olarak nitelendirdiğini belirtelim. *Altenburg'un Ceviz Ağaçları*'nı yazdığı dönemde, Malraux'nun, Lawrence üzerine biyografik bir yapıt olan *Le Démon de l'Absolu*'yü yazıyor olması da bu bağlamda anlamlıdır. Hayranı olduğu Lawrence gibi, hemen hepsi içinden çıktıkları Hıristiyan-burjuva toplumunun değerlerini ve konformizmi reddedip, kendi yazgılarını belirlemek için uzak iklimlerde tehlikeli eylemlere atılan Garin, Claude, Perken, Kreitner-Vincent Berger gibi Malraux kişilerini de *outsider* olarak nitelemek yanlış olmaz. Nitekim arşivlerde bulduğumuz bir hazırlık notu, bu benzerliğin altını çizmenin yazar için ne derece önemli olduğunu gösteriyor: *"L'élément «refus»* de Lawrence *chez Vincent"*(folio 2674). Kreitner'le ilgili bir notta ise aslında Malraux Garin'den Vincent Berger'ye bütün kahramanlarının mücadelesini özetliyor: "la lutte contre le destin/yazgıya karşı savaş"(f. 1791)[8].

Önceki versiyonlara ait fragmanlardaki Enver Paşa ve Türkiye

Enver Paşa'nın danışmanının Kreitner olduğu versiyonlara ait fragmanlar, orijinal versiyonda yer almayan ve burada aktarmanın ilginç olabileceğini düşündüğümüz

Türkiye ve Enver Paşa'dan bahseden bazı sahneleri içeriyor. Malraux "büyük" sahneleri seven, bunları şiirsel bir dille, çarpıcı bir biçimde anlatan bir yazar. Bu sahnelerden birisi, tarihçilerin gerçek olmadığını söyledikleri, ancak zamanında Batı basınında, hatta bazı romanlarda yer bulan 280 cariyenin boğdurulması hikâyesinden esinlenilerek yazıldığını düşündüğümüz aşağıdaki sahnedir. Malraux'nun, 17. yy. Osmanlı Sarayında meydana geldiği rivayet edilen bu hikâyeyi, İttihat ve Terakki iktidarı dönemine uyarladığını görüyoruz bu sahnede:

> *Gazeteler- Boğaz'da batan kadırgaların taşıdığı yükleri ilk defa araştırmakla görevli İtalyan dalgıçlar, Sarayın duvarlarının dibinde, ayaklarına bağlanmış top gülleleriyle boğulmuş, yosunlar gibi salınan kadınlar ve her türden molla ve hadımağaları bulmuşlardı: sekiz yüz aşçısı ve iki yüz bin hafiyesi olan Sultan, halifeliği kaybetmiş; Trablusgarp'ta İtalyanlara yenilen Jön Türkler 1912'de koalisyon güçlerince ezilmiş: amansız parçalanma, herkesin, nihayet Türkiye'nin Avrupa'dan atıldığı sandığı 1913'e kadar sürmüştü.*
>
> *Savaşın galipleri açıktan açığa sırtlarını Rusya'ya dayıyorlardı; Türklerin yeniden ayağa kalkmasından umutsuz olan Almanların dikkatinin, 23 Ocak'ta, 400 yıllık fetihlerin üstüne tükürmek ve İstanbul'un yeniden Bizans olmasını kabul etmek için toplanan Divan'a odaklanmaması mümkün değildi.*
>
> *Gerçekten de İstanbul yeniden Bizans olmaya yakındı; Bakanlar Kurulu, 90 yaşındaki Sadrazam'ın başkanlığında duruma çözümler arıyordu.*[9]

Ulaşabildiğimiz belgeler arasında bizi en çok heyecanlandıran, 2705 numaralı *Folio* oldu. Romanda anlatılan hikayeyle doğrudan ilişkili olmadığı için olmalı; belgeler tasnif edilirken Jacques Doucet Kütüphanesi'nde bulunan *Altenburgun Ceviz Ağaçları*'na ait altıncı klasörün son bölümüne konulmuş bu daktilo sayfasında, Ankara'dan Gazi'nin gönderdiği söylenen bir subayın, Osmanlı Sarayına gelerek, son halife Sultan Abdül-*ül* Aziz'e, halifeliğin kaldırıldığını ve Sultan'ın maiyetiyle birlikte 48 saat içinde Türkiye Cumhuriyeti topraklarını terk etmesi gerektiğini bildirişi anlatılıyor. Bu sayfanın başına Firdevsi'nin Şah Name'sinden olduğunu düşündüğümüz şu dizeleri koymuş Malraux*: "Afrasyab'ın balkonunda baykuş nevbet çalıyor/Kayzerin kasrında örümcek perdedarlık yapıyor"*. Bu dizelerde, İranlıların kendisine karşı savaştığı efsanevi Turan Krallığının hakanı Arfasyab (Alp Er Tunga)*'ın* savaşı kaybettikten sonra ele geçirilen ve harabeye dönen sarayını anlatır Firdevsi. Rivayet o dur ki; Fatih, İstanbul'u fethettiği zaman, Ayasofya'nın güneyinde bulunan büyük Bizans sarayının harabelerini gördüğünde de dilinden bu dizeler dökülmüş. Aşağıda verdiğimiz sahneyle doğrudan ilişkili olan bu dizeleri sahnenin başına koyarak, belli ki, tarihin gördüğü en büyük imparatorluklardan biri olan Osmanlı İmparatorluğunun sonuna gönderme yapıyor Malraux. Onun gibi tarihe, tarihi kişiliklere, özellikle de Cengiz Han, Timur, Napolyon gibi yazgıya meydan okumuş büyük fatihlere meraklı bir yazarın, Turan adını, efsanesini, ilk

kez, Jules Mohl tarafından Fransızcaya çevrilen ve 1876-1878 yıllarında yayınlanan, Firdevsi'nin epik yapıtı *Şah Name*'den duymuş olması ihtimaldir.[10] Yazarın, yirmili yaşlarının sonunda, ilki İstanbul ve Trabzon üzerinden olmak üzere, üç kez (1929, 1930 ve 1931), kültür ve edebiyatına hayran olduğu Pers uygarlığının kalıntılarını görmek için İran'a gittiğini, oradan Afganistan'a geçtiğini biliyoruz. Nitekim bizim araştırdığımız klasörlerin içinde de *Perse* başlıklı pek çok dosya mevcut. Bazı bölümleri *Pleiade* serisinin ikinci cildinde yayınlanan *Perse*, Malraux'nun yarım bıraktığı projelerden birisidir.

Söz konusu sahnenin çevirisini aynen veriyoruz:

> *Ziyaret ve kabuller uzun zaman önce kesilmişti. Hiçbir resmi belgede adı anılmıyordu. Çevresinde unutulmuş ve artık hatırlanmak istemeyen birinin çevresindeki sessizlik vardı. 4 Mart gecesi Gazi'nin gönderdiği bir subayın gelişini haber verdiler. Abdülmecid irkildi. Cinayet mi? Suikast mi?*
>
> *Düşündüğü kadar kötü değildi. Demek Türkiye giderek daha Avrupalı oluyordu. Ankara'dan mesaj getiren bir haberciydi bu. Halife mesajı okudu: "Türkiye Büyük Millet Meclisi karar verdi: Cumhuriyet ve yönetim kavramı gereğince hilafet kaldırılmıştır. Gerekçelerin anlamını tam olarak kavrayamasa da, bunun pratikte ne ifade ettiğini anladı. Biraz daha ilerisini okudu: Saltanat ailesinin başlıca mensuplarıyla birlikte, halife sonsuza kadar sürgün edilmiştir. Atalarının fethettiği ülkenin dışına çıkmak üzere, iki gün içinde cumhuriyet topraklarını terk etmek zorundaydı. Hanedan ailesine ait hazineye herhangi bir tazminat söz konusu olmaksızın el konulmuştu.*
>
> *Az çok giyinik bir vaziyette, gece kıyafetiyle, sarayın içinde subayı izlemek zorunda kaldı. Subay, eskiden halifenin atalarının, dünyanın dört bir tarafından saygılarını sunmak için gelenleri kabul ettikleri, şimdi boş olan büyük taht salonunda durdu. Yaşlı adamı tahtın üstüne çıkardı. Hizmetkârlar koşuşturup, lambalar getirdiler. Son halife, Gazi'nin habercisi ve ürkmüş hizmetkârların önünde, titreyen bir sesle, habercinin kendisine uzattığı mesajı okudu: "Ben, Abdülmecid* İbn *Abdul Aziz, kendim ve Osmanlı hanedanı adına, saltanat ve halifelik haklarımdan feragat ediyorum"*
>
> *Ertesi gün, Cumhuriyet topraklarını terk etti.*[11]

Burada ilginç olan, öncelikle Malraux'nun, 1924 yılına ait tarihi bir olayın anlatıldığı bu sahneyi neden yazmış olabileceği: çünkü Vincent Berger'nin 1908'de İstanbul'da başlayan Doğu serüveni altı yıl sürer: 1914'te Fransa'da, 1915'de Vistül cephesinde yeniden karşımıza çıkar. Dolayısıyla bu sahnenin, kronolojik olarak *Altenburg'un Ceviz Ağaçları*'na girmesi mümkün değildir. Başlangıçta Malraux, Turanla ilgili bölümü başka türlü mü kurguluyordu, yoksa bu sahneyi, yine aynı dönemde, yakınlarına yazmayı planladığını söylediği Petrol'le ilgili romanının, Osmanlı'yı ilgilendiren bölümünde mi kullanacaktı bilmek mümkün değil. Belki

de, başlangıçta, Enver'in hikâyesini de, yaşamının son bulduğu 1922 yılına kadar devam ettirmeyi düşünüyordu. Çünkü 2003 numaralı *folio*daki not, yazarın, Enver Paşa'nın cesedi önünde - muhtemelen ağıt yakan- başları açık kadınların olduğu bir sahne tasarlamış olduğunu düşündürtüyor: "*les femmes dévoilées (devant) le cadavre d'Enver*" (Enver'in cesedi önünde örtülerini çıkarmış kadınlar).

Yukarıdaki pasajı bizim için ilginç kılan ikinci nokta; Malraux'nun dolaylı da olsa Ankara'dan, Atatürk'ten bahsetmesi. Çünkü onun gibi, Asya tarihi, kültürü, bu topraklarda verilen özgürlük mücadeleleriyle yakından ilgilenen bir yazar, bir anlamda Anadolu devrimini görmezden gelir ve bu devrimin lideri Atatürk'ün adını, birkaç söyleşide isim olarak anmaktan öteye gitmez[12]. Kendi bağımsızlık mücadelelerine, Türk bağımsızlık mücadelesinin esin kaynağı olduğunu ifade eden Gandi ve Nehru gibi dönemin önemli figürleriyle, yaşadığı dönemde bizzat görüşen, bunları değişik vesilelerle yazan Malraux'nun, bu önemli devrimi görmezden gelmesi yazarın kişiliği, tarih ve politikaya olan ilgisi düşünüldüğünde gerçekten de merak uyandırıcı bir olgudur.

Altenburg'un Ceviz Ağaçları'ndaki Enver Paşa figürüyle ilgilenmeye başladığımız ilk zamanlarda, hocam Kemal Özmen, Malraux'nun, neden Atatürk'ü değil de Enver Paşa'yı, ikinci dereceden bile olsa, bir roman kahramanı yapmış olabileceği olgusu üstüne düşünmemi istemişti. Öyle ya, Cumhuriyet Türkiye'sinin ulusal kahramanı Enver Paşa değil, onunla aynı dönemde yaşamış, yolları pek çok kez kesişmiş olan Mustafa Kemal'dir. Sorunun Enver Paşa'yla ilgili kısmına, yani Malraux'nun, Enver'le neden ilgilenmiş olabileceği sorusuna, ilk makalemizde cevap vermeye çalışmıştık. İlk bakışta çok keyfi bir soruymuş gibi görünse de, Malraux'nun romanlarını, roman kişilerini tanıyan biri için keyfi bir soru değildir bu; aksine sorunun cevabı romancının dünyasını, roman kişilerini anlamak bakımından oldukça önemli söyler bize. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Malraux kahramanlarının hemen hepsi, trajedilerdeki gibi, yazgıyla mücadele eden ve verdikleri mücadelenin sonunda ölen, bir anlamda yazgı karşısında ezilen kişilerdir. Malraux için önemli olan; sonunda yenilmeleri değil, yazgı karşısında gösterdikleri irade, verdikleri trajik savaşımdır. İnsanın büyüklüğü, saygınlığı bundadır. Üçüncü romanı İnsanlık Durumu Goncourt ödülüne layık görüldüğü zaman yaptığı kısa konuşmada, Malraux, romanda amacının, kimi bireysel kimliklerden hareketle "insanın büyüklüğünü" göstermeye çalışmak olduğunu söyler. Bu bağlamda, Mustafa Kemal gibi sadece kendi yazgısını değil, bütün bir ulusun yazgısını, kolektif bir hareket içinde ve anti-emperyalist bir mücadelenin sonunda değiştirmiş başarılı bir askeri ve sivil liderin, devrimcinin, Malraux'nun tutkulu, güçlü bir serüven dürtüsüyle güdülenmiş, bireysel bilinçlerini toplumsal ve kolektif olanın önüne çıkaran kişilerle yücelttiği metafizik-trajik evreninde yer bulması mümkün değildir.

Romanda altı özellikle çizilen ve aslında onu bir Malraux kahramanı yapan, hayalci, cesur ve "kumarcı" kişiliğiyle, Enver Paşa, kolokyumda tartışılan insan kavramına ilişkin tanımlamalardan biri olan "*insan hayal ettiği şeydir/l'homme est ce qu'il rêve*"i temsil eder[13]. Enver'in bu hayalini gerçekleştirmek için ona yoldaşlık eden Vincent Berger'nin, Afganistan'da Turan'ın gerçekleşmeyecek bir hayal olduğunu görmesiyle birlikte Doğu serüveni de sona erecektir. Onun haklı tespitine göre, o coğrafya da üstüne oynanabilecek kart Türklük değil, İslamlıktır. Dolayısıyla, pantürkist bir hayalin gerçekleşmesine imkân yoktur. Fransa'ya dönüş yolunda, Ceffe'de Enver'le buluştuğu zaman, bunu ona da anlatmaya çalışır:

> *Konuşma uzun sürdü. Enver bir kumarcıydı: babam kozunu elinden alıyor, general de bundan dolayı ona kızıyordu, ama karşısındakinin yanıldığını düşündüğü ölçüde değil, yanılmamasından korktuğu ölçüde. Enver, o güne dek kendisine görülmedik bir biçimde yardımcı olan talihine, körü körüne inanıyordu; engelleri aşmak, ne pahasına olursa olsun, göz kırpmadan ileriye doğru yürümek, değerinin kaynağının ta kendisini oluşturuyordu şimdi.*
>
> *[...]*
>
> *Babam generalin umuduna tutacak bir dal uzatarak: "başka bir yardımcınızı yollayın demişti. Bu tartışma boş görünüyordu ona. Gazne'de* ağır biçimde hastalanınca, benliğini öylesine kaptırdığı yanlışlık (Turan) konusunda kararını vermişti: sağlığı geri döndükçe, kin de geliyordu. Kendi kendisi değildi sanki onu yanıltan; kendi yazgısını yadsıyan bu budala, bu yalancı Orta Asya'ydı. Ve inançlarını paylaştığı herkesti.
>
> *"Önce bir Müslüman yollamalıydım" demişti Enver.*[14]

Enver'in bu sözünden sonra "aralarında köklü bir şeyin yıkıldığını" hisseden Berger, Marsilya'ya doğru yola çıkar. Turan hayali, Enver'in elinde kalan tek şeydir; kendisi de bunun farkındadır: Orijinal metinde yer almayan, 1860 numaralı *folio*'daki kısa bir fragmanda,*"Allah'ın bana bahşettiği hayali yeniden ele alıyorum: bu hayal mükemmel değil, ama sadece o var elde; ondan beklediğim bizi Semerkant'a götürmesi değildi, İstanbul'u elimizde tutmasıydı"*[15] der Enver. Malraux bu fragmanda, Enver'in ırka dayalı Turan hayaline başka bir boyut katar aslında. Bu anlamda söyledikleri, Murat Bardakçı'nın, Enver Paşa ve Turancılıkla ilgili dile getirdiği görüşlerle ilginç bir şekilde koşutluk taşır: Enver Paşa'nın bütün külliyatını okuduğunu ve bir kısmını yayınladığını söyleyen Bardakçı'ya göre, koyu bir Müslüman olan Enver Paşa'nın, hiçbir yerde Turancılıktan bahsetmediğini söyler. Amacının olsa olsa, öncelikle, Rusya'nın egemenliği altında yaşayan Müslüman Türkleri organize ederek, o dönemde Orta Asya'dan Hindistan'a, Hindistan'dan Arap yarımadasına kadar pek çok Müslüman ülkeyi boyunduruğu altında tutan Rusya, İngiltere ve Fransa'yı rahatsız ederek, intikam almak olabileceğini söyler. Bunun gerçek olup olmadığını tartışmak tarihçilerin işi kuşkusuz. Ancak gerek romanda,

gerekse yayınlanmayan fragmanlarda, Malraux, Almanların da ortak düşmanı olan bu ülkelerdeki Müslümanları seferber edebilecek tek güç olan halifelikle ilgili pek çok analiz yapar. Bu analizlerden birisi, o dönemde müttefikimiz olan Almanya'nın da çıkarlarına hizmet edeceği için, Kreitner tarafından şöyle dile getirilir: gerektiğinde, İngiltere, Fransa ve Rus ordusu içindeki Müslüman birlikleri felce uğratmak için, Halifenin cihat ilan ederek büyük bir hizmet verebileceğini, ancak Almanya gibi "gâvur" bir devletle ittifak yapan bir halifenin ilan edeceği cihadın da etkisinden çok şey kaybedeceğini, dolayısıyla, İslamcı bir ideolojinin yerine, yeni bir fikir ve bu fikri hayata geçirebilecek yetenekte bir adam bulmak gerektiğinin altını çizer. Bu adam da, o fragmandaki ifadeyle "Jön Türkler' in Han"ı Enver'dir.

"Tarihi roman yazarı" olarak Malraux

Malraux bildiğimiz anlamda bir tarihi roman yazarı değildir kuşkusuz; tıpkı diğer romanlarında olduğu gibi bu romanda da tarih, belirli bir fikrin tartışılmasına olanak veren fiziksel ve düşünsel bir dekordur sadece. Nitekim Malraux'nun, romanda geçen tarihsel verilerin bir kısmında tarihsel gerçekliğe sadık kaldığını, bir kısmında ise tarihsel gerçekliği dönüştürdüğünü görüyoruz: romanın *Pléiade* baskısını hazırlayan Marius François Guyard'ın deyimiyle, "*Malraux, kronolojisini değiştirdiği 1908-1913 yıllarının keşmekeşi içinde kaybolur biraz.*" Romanda Enver'in 1913'te general ve Harbiye Nazırı olduğunu yazar, oysa ki gerçekte bu tarih 1914'tür. Tarihsel gerçekliğe sadık kalmamasındaki sebep, bu anlamda bir özensizlikten çok, onun *Les Conquérants* romanını benzer bir nedenle eleştiren Troçki'ye verdiği cevapta söylediği gibi, "*romana hâkim olan kurgu*"nun *böyle gerektirmesidir:*

> *Turancılık konusunun işlenme biçimini açıklayan da "romanın kurgusudur". Romancı ne bu ideolojiyi ne de Enver'in ona bağlılığını uydurur. Berger'nin Doğu deneyiminin, Altenburg'ta konuşulacaklardan önce yaşanması gerektiği için, Tarihin akışını biraz hızlandırır o kadar: "entelektüeller ırkı"na, eylem adamı saygınlığını kazanmış, Jön Türk şefinin Lawrence'ı olmuş bir şekilde katılır.*[16]

Gerçekten de, kurgu açsından tarihin akışını biraz hızlandırması gerekir Malraux'nun: Çünkü Turan'ın gerçekleşebilmesi için Afgan Emirlerini ikna etmek üzere Afganistan'a giden Berger, oraya "halifenin damadı" ve "Hristiyanları yenen General Enver"in adamı olarak gitmek zorundadır. Dolayısıyla, manevra alanı bulabilmesi için Enver efsanesinin daha o ulaşmadan, Afganistan'a kadar yayılmış olması gereklidir. Nitekim, onların nezdinde gördüğü saygının sebebi, Enver'in "halifenin damadı" ve "Hristiyanları yenen general" olmasıdır. Hâlbuki tarihsel gerçeklik, Enver'in 5 Ocak 1914'te general, hemen ardından da Harbiye Nazırı olduğunu ve halife V. Mehmed'in yeğeni Naciye Sultan'la Şubat 1914'te evlendiğini

söyler. Berger'nin, Hindistan üzerinden geldiği Gazne'ye ulaşması bile iki ay sürer. Üstelik 2 Haziran'da da "entelektüeller ırkı"na katılmak için Altenburg'a geçecektir. Dolayısıyla, yazarın, Enver'in general olduğu tarihe sadık kalıp, sonrasında gelişecek olayları bu kadar dar bir zaman dilimine sığdırması ve Berger'nin, I. Dünya Savaşının hemen öncesinde yapılacak olan Altenburg toplantısına katılması mümkün değildir. O da Enver'i 1913 yılında general yapar. Böylece romandaki gerçekliği (vraisemblance) sağlamak adına, tarihsel bir gerçekliği dönüştürür. Kolokyumun olduğu bölüm "*Avrupa kırk yıldır savaş görmemişti*" diye biterken, çok yakında başlayacak olan savaşı haber verir. Nitekim I. Dünya Savaşı 28 Temmuz 1914'te başlayacaktır. Toplantının savaşın gölgesinde yapılmaması için, Malraux'nun bu bölümü savaşın hemen öncesinde kurguladığını düşünüyoruz. Daha önemlisi, başka bir "karşılaşma" için Vincent Berger'nin, yaklaşık bir yıl sonra, 11 Haziran 1915'te, Vistül Cephesinde olması gerekmektedir. 12 Haziran'da da, Alman subayı olarak, Bolgoko'da, Ruslara karşı kimyasal gazların ilk kez kullanıldığı saldırıya katılacaktır. Bir anlamda, romanda Bolgoko'ya dönüşecek olan Bolimov'da, 12 Haziran'da gerçekleşen bu tarihsel olayın gerçekliğine sadık kalabilmek için, Enver'le ilgili tarihe "ihanet" zorunda kalır[17]. Yoksa Malraux gibi dikkatli bir tarih okurunun bunu gözden kaçırması şaşırtıcı olurdu: nitekim 1770 numaralı *folio*da, yazarın, romanının bu bölümünde kullanacağı olaylara ilişkin bir kronoloji hazırlamış olduğunu saptadık.[18] Abdülhamid'le ilgili bir bilgi yanlışı dışında, kronolojideki bütün tarih ve olaylar tarihsel gerçekliğe uygundur. 31 Mart ayaklanmasını bastırmak için İstanbul'a gelen, Şevket Paşa yönetimindeki Hareket Ordusu duruma hâkim olduktan sonra, Abdülhamid gerçekten de derdest edilir, ama Malraux'nun notunda yazdığı gibi infaz edilmez. O notta verdiği tarih olan 27 Nisan 1909'da tahttan indirilir. Ancak yazarın hazırlık notundaki bu yanlış bilgiyi romanında kullanmadığını da belirtelim.

Romanda tarihsel gerçekliğe uygun olmayan bir diğer olaysa, okurun Enver adıyla ilk kez karşılaştığı çarpıcı sahnedir: herkesin O'nu Trablus'ta sandığı sırada, Divan'ı basıp, Harbiye Nazırını tabancayla vurmasının anlatıldığı sahne. Tarihimizde Bab-ı Âli Baskını olarak bilinen bu olayda, Harbiye Nazırı Nazım Paşa'yı öldüren Enver değil, yanındaki Yakub Cemil'dir. Malraux'nun bunu bilmemesine imkân yoktur, ama roman boyunca çizdiği Enver figürünü daha romansı bir karaktere büründürmek için, açıkça ateş eden Enver'di demese de öyle anlaşılacak bir şekilde yazmıştır. Nitekim daktilo edilmiş ilk versiyonlara ait fragmanlarda, Enver Paşa'dan bahsederken, o dönem basınında ya da tarih kitaplarındaki adıyla Enver Bey yazarken, zamanla bir versiyondan diğerine, Enver Bey, Enver olur. Böylelikle, tarihi bir kişilik olan Enver Bey'i, giderek roman kahramanı Enver'e dönüştürür Malraux. Zaten hayatını bir roman kahramanı gibi yaşayan Enver Paşa'nın kişiliği değil midir Malraux'yu çeken. Konuyla ilgili ilk makalemizde söylediğimiz gibi Tarih'le, romandaki tarih, ya da başka bir deyişle "romancının tarihi" birbirinden farklıdır: "*Malraux'nun sonuçta tarihçi değil, bir yazar olduğu unutulmamalı. O, gerçekte bir*

"tarih"i anlatmaz, aktarmaz, "kendi tarihi"ini anlatır, yazar, onu kendisi yoğurur, biçimler, yorumlar[19].

Kurgusal bir yapıt olan romanın yaratım aşamasında, romancının pek çok sebepten dolayı kurguyu, roman kişilerini ve rollerini değiştirmesi, bu bağlamda tarihsel verileri değiştirip, dönüştürmesi yadırganmamalıdır. Romanın doğuşu ve zaman içinde geçirdiği evrimi göstermesi açısından *Altenburg'un Ceviz Ağaçları*'nın değişik taslaklarına ait elyazmaları ve özellikle de yazarın notları üstünde yaptığımız çalışma, konuyla ilgili sağlıklı bir değerlendirme yapabilmemizde oldukça yönlendirici ve öğretici oldu. Malraux'nun babası Enver Paşa'nın danışmanı mıydı değil miydi sorunsalından yola çıkarak yaptığımız bu araştırma, konuyu aydınlatacak önemli ipuçlarını ortaya koymamıza imkân verdiği kadar, Malraux evreninin temel unsurlarını, felsefesini, roman kişilerini ve "romandaki Tarih" olgusunu tartışmamızı da sağlamıştır. Romandaki otobiyografik unsurlar, kimi zaman romanın yorumlanmasında yol gösterici olsa da, bu örnekte olduğu gibi yanıltıcı da olabilir. Edebiyat eleştirisinin temel prensiplerinden birisi kuşkusuz, romanın anlatıcısıyla romanın yazarını birbirlerinden ayırmaktır.

NOTLAR

1 Romanın ilk taslaklarına ait fragmanlardaki anlatıcı Vincent Berger'in kendisidir. O tarihte, Malraux'nun teknik olarak iki kuşağın (anlatıcı ve babası) hikayesini anlatmasını sağlayan, orijinal versiyondaki "prologue" ve "épilogue" bölümlerinin henüz yazılmamış olduğunu saptıyoruz. "*Ier Début*" olarak adlandırılan versiyona ait fragman, başlangıçta Malraux'nun bambaşka bir roman tasarladığını, bunun bir aile romanı olabileceğini düşündürüyor: «Je n'écris ni des mémoires, ni des confessions; peu importe donc mon enfance. Comme tant d'autres, j'ai heurté la vie pour la première fois lorsque j'ai rencontré la mort. Mon père et ma mère, perdus trop tôt pour que leur description fût plus qu'un chagrin mystérieux. J'avais connu quelques parents de vacances : peu importe ces oncles chargés de cadeaux qui ne vinrent que de temps à autre me chercher dans les bureaux Napoléon III des directeurs de collèges allemands (je suis alsacien). Je n'avais rencontré qu'une présence affectueuse, celle de mon frère Dietrich, beaucoup plus âgé que moi.» (Folio 1918) Orijinal versiyonda anlatıcının büyükbabasının adı olan Dietrich, burada anlatıcının ağabeyinin adı. Malraux daha sonra bazı fragmanlardaki Dietrich'in üstünü çizip Vincent ya da «mon père»'le değiştirmiş : «Dietrich prétendait que l'Altenburg était né de ce vieux rêve hélas irréalisé (daktilo edilmiş ilk versiyon)/Mon père prétendait que lAltenburg était né...(orijinal versiyon). Yine aynı şekilde, romanın ilk versiyonlarında büyükbabanın adı Otto'yken orijinal versiyonda Dietrich olarak değiştirilmiş. : «J'aimais ~~Otto~~ Dietrich, repris Walter comme s'il eût accordé un honneur...» (f. 1923)

* Diğer araştırmacıların da faydalanabilmesi için, bu çalışmada kullandığımız ve daha önce başka bir yerde yayınlanmayan bu fragmanların Fransızca orijinallerini sonnotlarda, metinlerdeki yazıma sadık kalarak, aynen yer veriyoruz. Fragmanların çevirileri tarafımızdan yapılmıştır. Bu vesile ile babasının arşivlerinde araştırma yapmamıza izin veren Florence Malraux'ya ve arşivlerin bulunduğu Bibliothèque Litttéraire de Jacques Doucet çalışanlarına teşekkür etmek isteriz.

2 f.1458

"Depuis six mois, Kreitner était le délégué de la mission allemande en Turquie auprès d'Enver. On l'avait surnommé le sultan gris, par analogie à Abd-ul Hamid, le sultan rouge."

f.1852

"Donc l'Ambassade de l'Allemagne à Constantinople avait continué sa politique antérieure, et Kreitner, nommé attaché auprès d'Enver dès que celui-ci eut reçu le commandant de l'armée de Tripolitaine. Lorsque les balkaniques à 30 km de Constantinople, la Turquie sembla définitivement hors du jeu, il ne resta d'autre carte que celle qu'avait proposé Kreitner. Celui-ci reçut donc l'aide que lui avait été jusque-là parcimonieusement accordé, argent, armes, techniciens. Et Enver osa tenter sa chance.»

3 Sigfried'in rolü, orijinal versiyonda, Walter'in kuzeni olan Hermann Müller'e verilir.

4 f. 1781-82-83

"- Vous avez failli avoir un outsider de première classe. Je ne l'ai jamais vu et j'avoue qu'il m'intéresse plus que nos extrafins. Kreitner.

- Le vrai ? commandant ?

- -~~le commandant~~, oui, «le sultan gris», il est lié avec Möllberg. Il a été son élève aux langues orientales. Kreitner était le chef du Service Secret de la mission allemande à Constantinople. Je ne connaissais de lui que son surnom (par analogie avec Abd-el Hamid, sultan rouge) sa légende romanesque, conversion à l'islam, harem etc. et surtout l'intervention par laquelle on disait qu'il venait de sauver la Turquie. Elle était formée dans notre milieu, car Kreitner avait été des nôtres avant d'appartenir au Service Secret (bien peu de secrets dans son cas) il était diplômé de l'école de.. (l'Archéologie ?) de Berlin.»

"Berlin Arkeoloji"den sonra soru işareti koymasının sebebi, yazarın, o tarihte, henüz kahramanının biyografisi hakkında kesin karar vermemiş olmasıyla ilgili olsa gerektir.

5 Bezci Engin, "*Malraux'nun Altenburg'un Ceviz Ağaçları romanındaki Enver Paşa "gizemi" ve düşündürdükleri*", Frankofoni no.20, s. 216, Ankara, 2008. Romanın genel kurgusu içinde Vincent Berger'nin Turan serüveninin önemi ve roman içindeki işleviyle ilgili savımızı doğrulayan bir hazırlık notu bulduk. Bu bölümün küçük bir planı olduğunu düşündüğümüz 1847 numaralı *folio*da Malraux, Berger'nin kolokyuma katılabilmesi için Fransa'ya dönüşünü baştan planlamış ve bu dönüşü haklı çıkaracak bir sebep öngörmüş: "Envoyé auprès d'Enver/ Le procès/le témoignage/- l'affirmation du retour". Bu sebep, orijinal versiyonda Gazne pazarında bir delinin onu öldüresiye dövmesi ve bu bölgede üstüne oynanabilecek kartın Türklük değil İslamlık olduğuna kani olmasıyla, ondaki Turan büyüsünün yok oluşu olarak anlatılıyor.

6 f.1781-1783

"Je suis toujours étonné par le prestige que les militaires ont sur les intellectuels dès qu'ils savent lire, dès qu'ils cessent d'être de simples traineurs de sabre.»

Dans ce cas particulier, ~~il me semble,~~ est-ce qu'il n'y a pas aussi le prestige de l'Orient et celui du Service Secret ? Vous dites, vous-même que vous avez été très curieux de voir Kreitner.»

Orijinal versiyonda Malraux bu söylemi biraz değiştirir : «Les intellectuels sont comme les femmes mon cher bon !les militaires les font rêver»

7 Original versiyonda Vincent Berger'nin lakabı "Tranchet/Bıçak"dır.

8 "Destin/fatalité" Malraux'nun düşünsel evreninin temel kavramlarından biridir. *Les Voix du Silence*'ta yazgının sadece ölüm demek olmadığını, insana güçsüzlüğünü ya da Pascal'ın deyimiyle "sefaletini" hissettiren, onu aşan, bunaltan her şey olduğunu söyler. Bu insanlık durumunun da tanımıdır bir anlamda. Malraux'nun romanlarında yazgı pek çok suretle ortaya çıkar: ölüm, yalnızlık, yaşamın anlamsızlığı, önemsenmeme ya da terk edilmişlik duygusu, işkence, aşağılanma, adaletsizlik vs. Malraux kahramanları *fatalité*'ye karşı savaşan modern trajedi kahramanlarıdır.

9 f.1601

Les journaux – des scaphandriers italiens chargés pour la première fois de rechercher dans le Bosphore la cargaison des galères coulées. Ils avaient découverts au pied des murs du Sérail des femmes, et toutes sortes de mullah et d'eunuques noyés un boulet au pied flottant au fond de l'eau comme des algues : puis le Sultan aux huit cents cuisiniers et aux deux cents mille agents secrets avaient perdu le califat : enfin les jeunes turcs battus en Tripolitaine par l'Italie, avaient été écrasés en 1912 par la coalition ~~sous un décor implacable~~ l'implacable décomposition s'était poursuivi jusqu'en 1913 où chacun avait cru que ~~l'armée turque de nouveau culbutée~~ la Turquie enfin rejetée d'Europe.

Les vainqueurs s'appuyaient trop manifestement sur la Russie pour que l'attention allemande, lassée même d'espérer un redressement turc, ne fût pas alors fixée sur le Divan, le conseil ~~supérieur~~ Extraordinaire réuni le 23 janvier pour accepter de cracher sur 400 ans de conquêtes et de voir Constantinople redevenir Byzance.

Elle était bien près de l'être redevenue, d'ailleurs sous la présidence du grand vizir, 90 ans, le conseil cherchait des formules.

10 Bu bağlamda Malraux'nun başucu kitaplarından olan T.E. Lawrence'ın *Bilgeliğin Yedi Direği* başlıklı yapıtında "Yeni Turan" idealinden bahsedildiğini de hatırlatalım.

11 f.2705

l'araignée chambellan tire le rideau
à la porte du château impérial
et l'on entend la musique des hiboux
dans les portiques royaux d'Efrasiab

«Les visites et les réceptions avaient cessé depuis longtemps. Aucun document officiel ne mentionnait son nom. Autour de lui, c'était le silence comme autour de quelqu'un d'oublié et dont on ne veut plus se souvenir. Dans la nuit du 4 mars, on lui annonça un officier, un envoyé de Ghazi. Abdoul-Medjid sursauta. Meurtre ? Suicide commandé ?

C'était moins méchant. La Turquie devenait de plus en plus européenne. C'était un courrier avec un message d'Ankara. Le calife lut. «La Grande Assemblée nationale turque a décidé : le califat est aboli, vu qu'il est inclus dans la notion de gouvernement et de république. Le calife s'il ne comprit pas complètement le sens des motifs, saisit parfaitement ce que cela voulait pratiquement dire. Il lut plus loin : le calife est exilé pour toujours, avec les clés membres de la maison d'Osman. Hors du pays que ses ancêtres ont conquis, il doit quitter dans les dix jours le territoire de la république. La fortune de la maison souveraine est acquise sans dédommagement.

En costume de nuit, à peine vêtu, le calife dut suivre l'officier à travers le palais. L'officier s'arrêta dans la grande salle vide du trône, là où autrefois les ancêtres du calife recevaient les hommages du monde entier. Il fit monter le vieillard sur le trône. Des serviteurs accoururent, apportèrent

des lumières. Le dernier calife, la voix tremblante, devant l'envoyé du Ghazi, et les domestiques effrayés, le papier que lui tendait l'envoyé : «Moi, Abdoul-Medjid İbn Abdoul Aziz renonce, pour moi et pour tous les membres de la maison Osman à tous les droits du sultanat et du califat.»

Il quitta le lendemain le territoire de la république turque.»

12 Malraux'nun denemelerinin, başka yazar ve sanatçıların yapıtları için yazdığı önsözlerin, kitap eleştirilerinin ve söylevlerinin bir araya getirildiği Pléiade serisinin VI. cildinde Atatürk'ün adı beş kez anılır. Cyrus Leo Sulzberger'in *Seven Continents and Forty Years* başlıklı kitabı için 1976'da yazdığı önsözde Atatürk'ü "asyalı ilk kurtarıcı" olarak selamlar yine de: "*le premier libérateur asiatique, Kemal Atatürk*[...].". bkz. André Malraux, Œuvres *Complètes, tome VI*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 2010, p.715.

13 Bizce arşivlerde bulduğumuz en önemli belgelerden birisi, küçük bir not defterine ait olduğunu düşündüğümüz bir sayfaya yazılmış 458 numaralı *folio*daki, yazarın, insanın ne olabileceğine ilişkin tanımları alt alta yazdığı "de l'homme/insana dair" başlıklı küçük listedir. Bu ve diğer romanlarındaki kahramanlarında cisimleşen "l'homme est ce qu'il fait/insan yaptığı şeydir", yine bu romanda tartışılan "l'homme est ce qu'il cache/insan gizlediği şeydir" ve "l'homme est ce qu'il rêve/insan hayal ettiği şeydir"in yanı sıra daha önceki romanlarda anılmayan formülleri de sıralamış Malraux:

<u>De l'homme</u>
Ce qu'il fait, oisif
Ce qu'il pense
Ce qu'il souhaite
    rêve
    trouve important
Sa comédie
    aime

14 André Malraux, *Altenburg'un Ceviz Ağaçları*, çev.Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları 1996, s.40-41.

15 Folio 1860. "Je reprends le rêve qu'Allah met à ma disposition: celui-là n'est pas parfait, mais c'est le seul. Et je n'attendais pas de lui qu'il nous mène à Samarkand, mais qu'il nous garde Constantinople.»

16 André Malraux, Œuvres *Complètes, tome II*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1996, p.1617.

17 Malraux bu sahneyi, söz konusu saldırıya gerçekten katılan Alman İstihbarat subayı Max Wild'ın, 1932 yılında Fransızca 'ya çevrilen anılarından esinlenerek yazmıştır. Roman ve romancı için çok önemli olan bu sahnede, ilk kez kullanıldığı için henüz etkisini kimsenin bilmediği kimyasal gazın, Rus askerler üzerinde yaptığı insanlık dışı tahribatı gören Berger ve bazı Alman askerlerinin düşmanlarını kurtarmak için ölümü göze alışları anlatılır. Malraux diğer romanlarında olduğu gibi burada da etkileyici bir "kardeşlik destanı" yaratır.

18 f.1770

Berger est né 1882

Arrive à Constantinople en 1908

Enver a 25 ans- colonel d'état-major en Macédoine

Nouvelle organisation du Parti J.T. chacun ne connaissait pas son nom. que 2ème congrès.

Révolte des macédoines le 3 juillet 1908

La constitution le 23 juillet 1908.

La ligne mahométane

Contre-révolution le 13 avril 1909

Le 23 avril, l'armée de macédoine (Chevket Pacha) court à Constantinople

La déposition de Abd-ul-Hamid, exécuté le 27

- Prédication du Touran

Guerre de l'Italie le 21 septembre 1911

Enver réorganise les bédouins de Tripolitaine (les Senousis)

Octobre 1912 la paix

17 octobre 1912 guerres des Balkans

23 janvier 1913 [...]le Divan (el yazısını okuyamadık, ama sözkonusu tarih, Bab-ı Âli Baskını'nın tarihidir.)

Mai 1914

18 juillet 1914-Djemal [...] (el yazısını okuyamadık ama söz konusu tarih, müttefik arayışı için Paris'e giden Cemal Paşa'nın Paris'ten ayrıldığı tarihtir.)

19 Kemal Özmen, "Malraux'nun Enver Paşası", *Frankofoni, Ortak Kitap no.10*, 1998, Ankara, s.205-206.

ADAPTATION ET INTERTEXTUALITÉ : UNE TYPOLOGIE DES TRANSPOSITIONS ET DIAPOSITIONS

Louis HÉBERT*

ADAPTATION ET INTERTEXTUALITÉ : UNE TYPOLOGIE DES TRANSPOSITIONS ET DIAPOSITIONS

Le texte envisage l'adaptation comme une des formes possibles de l'intertextualité (au sens large). L'adaptation apparaît comme une des formes de ce qu'on peut appeler la transposition, et la transposition, comme une des formes de la transformation. L'adaptation prend ainsi sa place et sa valeur dans une typologie générale des opérations (et de leurs résultats). Le texte définit notamment la structure, la transformation, les transformations sémiotiques / non sémiotiques, les diapositions / transpositions (adaptation, traduction) avant de définir l'adaptation et d'approfondir cette forme de transposition à travers les opérations dont elle est investie (adjonction, suppression, etc.), les évaluations dont elle est l'objet, etc. Pour la première fois sans doute, l'adaptation est alors située et caractérisée dans une typologie complète qui va du plus général au plus particulier.

Mots-clés : *adaptation, intertextualité, structure, transformation, transposition, diaposition, adjonction, suppression.*

ADAPTATION ET INTERTEXTUALITÉ : UNE TYPOLOGIE DES TRANSPOSITIONS ET DIAPOSITIONS

In this text adaptation is conceived as one possible form of intertextuality (in the broad sense). Adaptation appears to be one form of what could be called transposition, and transposition is one form of transformation. Thus, adaptation occupies a particular place and value within a general typology of operations (and their results). Starting with definitions of concepts, including structure, transformation, semiotic / non-semiotic transformation, and diaposition / transposition (adaptation, translation), the text goes on to define adaptation and take a closer look at this form of transposition by examining the operations with which it is endowed (addition, deletion, etc.) and the evaluations. This is the first analysis, in fact, to place adaptation within a complete typology and characterize it, proceeding from more general to the specific.

Keywords: *adaptation, intertextuality, structure, transformation, transposition, diaposition, adjunction, suppression.*

INTRODUCTION

Nous avons eu l'occasion, à titre de codirecteur d'un livre consacré cette question, d'exposer notre conception de l'intertextualité (voir Hébert et Guillemette, 2009). Nous avons précisé et enrichi notre conception dans un autre livre (voir Hébert, 2012). Qu'on nous permette ici d'aborder la question de l'adaptation.

* Professeur à l'Université du Québec à Rimouski (UQAR)
louis_hebert@uqar.ca

L'une des formes que peut prendre l'intertextualité (au sens large que nous préciserons plus loin) est l'adaptation. Or l'adaptation prend sa valeur comme opération au sein d'une typologie d'opérations. Notamment elle constitue une des formes possibles de la transposition et les transpositions s'opposent aux diapositions. Nous établirons d'abord cette typologie pour aboutir à une définition de l'adaptation; puis nous verrons les opérations de transformation qui sous-tendent l'adaptation et nous terminerons avec quelques réflexions sur l'évaluation des transpositions et sur l'impact des points de vue.

1. Transformation

L'adaptation apparaît comme une des formes de ce qu'on peut appeler la transposition, et la transposition, comme une des formes de la transformation.

Une opération est faite de quatre grands éléments : (1) un sujet opérateur; (2) l'opération proprement dite qu'il effectue, c'est-à-dire une action (un processus); (3) l'objet (ou opérande) qui subit cette opération; (4) le résultat de cette opération. Prenons un exemple simple : 1 + 1 = 2. L'addition est l'opération proprement dite (plus exactement il s'agit d'une opération de transformation); celui qui additionne est le sujet opérateur; les deux 1 sont l'objet de l'opération; et le 2 est le résultat de celle-ci. Comme toute action, l'opération fait passer d'un état initial (les opérandes) à un état final (le résultat). Les objets subissant l'opération correspondent à l'un ou l'autre des trois constituants d'une structure : les termes, les relations (unissant les termes) ou les opérations (transformant ou caractérisant les termes ou les relations).

Une opération caractérise ou encore transforme un objet. Les opérations de caractérisation dégagent des propriétés d'un objet, par décomposition (mentale), classement, typicisation ou catégorisation, comparaison, etc. Les opérations de transformation : (1) produisent (par création *ex nihilo*, par émanation d'une occurrence à partir d'un type, d'un type à partir d'occurrences ou par construction à partir de matériaux donnés comme préexistants); (2) détruisent (par annihilation, c'est-à-dire sans résidu, ou par déconstruction complète); ou (3) transforment des objets. En résumé, si les opérations de caractérisation dégagent des propriétés, les opérations de transformation en modifient. → **Opération**.

À l'élément source est généralement corrélée une position temporelle antérieure et à l'élément but, une position temporelle postérieure (par exemple, le roman adapté en film existait avant le film). Cependant, la relation peut être aussi considérée comme symétrique : l'élément but, par «détransformation», transformation inverse, (re)donne l'élément source.

Les opérations de transformation peuvent faire intervenir des types (par exemple, un genre textuel) et/ou des occurrences (par exemple, un texte donné); elles peuvent

faire intervenir des classes (par exemple, une classe de textes formant corpus) et/ou des éléments (par exemple, les textes d'un corpus). Nous ne reviendrons plus sur les classes et éléments, mais les propos que nous tiendrons sur les types et occurrences valent pour les classes et éléments, avec ou sans ajustements; de plus, le mot «élément» prendra dans la suite le sens non technique d'unité et non celui, technique, d'unité englobée, indexée dans une classe.

Les opérations de transformation peuvent, par ailleurs, être internes et se produire au sein même d'un type (la transformation historique d'une propriété d'un genre textuel) ou d'une occurrence (la réécriture d'un passage d'un texte en un autre passage du même texte). Elles peuvent encore être externes et se produire d'un type à un autre (la transformation historique d'un genre textuel en un autre) ou d'une occurrence à une autre (un thème d'un texte transformé dans un autre texte, l'adaptation d'un texte en un autre). Enfin, elles peuvent se loger entre un type et une occurrence : une occurrence peut réduplicuer parfaitement son type (par exemple, dans le cas d'un sonnet «parfait») ou encore s'en écarter par diverses transformations (le parodique «Sonnet du trou du cul» de Verlaine et Rimbaud, qui produit un écart en abordant un sujet vulgaire).

Par ailleurs, les opérations de transformation, qu'elles soient internes ou externes, peuvent faire intervenir des éléments relevant ou non du même palier de globalité (tout) / localité (partie) méronymique. Par exemple, pour ce qui des transformations internes, un élément mis en abyme provient de la transformation du tout dans lequel il s'insère et qu'il représente. Inversement, on peut dire que le tout est la transformation (notamment l'expansion) de la partie mise en abyme. Par exemple, pour ce qui est des transformations externes, un chapitre de roman (partie) peut être adapté en film entier (tout). Inversement, un film peut être adapté pour devenir un chapitre d'un roman. Autrement dit, relativement à la globalité / localité méronymique, quatre combinaisons sont possibles entre l'élément source et l'élément but : tout → tout, tout → partie, partie → tout, partie → partie.

Enfin, parmi les opérations, certaines sont sémiotiques. Peut être considérée comme sémiotique une opération propre au sémiotique (par exemple, la sémiose entre un signifiant et son signifié) ou une opération non propre au sémiotique mais qui est appliquée à un élément sémiotique : signes, signifiants, signifiés, système (dans lequel des signes sont créés et prennent leur valeur), etc. Les transpositions, dont nous parlerons bientôt, sont des opérations sémiotiques. L'adaptation, l'une des formes possible de la transpostion, est évidememnt une de ces opérations sémiotiques.

Les opérations de transformation, sémiotiques ou non, soit transforment un objet sans en produire un second, soit produisent un second objet qui est (ou est envisagé comme) la transformation d'un premier objet. C'est à ces dernières opérations, que l'on peut appeler duplicatives (nous réservons le terme de réduplication pour la copie parfaite d'un élément), que nous nous attarderons, en distinguant les opérations sémiotiques de transposition et de diaposition (transformations sémiotiques non transpositives).

2. Transposition

Si la transformation fait devenir un élément *x* d'un système *a* en un élément *y* qui lui est analogue dans un système *b*, on parlera de **transposition**. La transposition suppose donc le passage transformateur d'un «même» élément d'un système à un autre. Le mot «système» doit être entendu dans un sens très large : (1) arts (littérature, cinéma, etc.); (2) sémiotiques autonomes (littérature, cinéma, etc.); (3) sémiotiques dépendantes (éclairage, bruitage, musicage au théâtre, etc.) ; (4) langues (français, anglais, etc.); (5) discours (littéraire, philosophique, etc.); (6) genres (essai, poésie, théâtre, discours narratifs; tragédie, comédie, etc.) et sous-genres (comédie de mœurs, etc.) ; (7) styles (simple, complexe, etc.), tons (sérieux, léger, etc.), registres (vulgaire, familier, etc.) ; etc. En ce sens, la transposition est «transsystémation» ou – puisque un système est producteur de normes et que toute norme est, semble-t-il, le fait d'un systéme – «transnormation». La notion de **transcodage** (un texte transcodé en morse) est plus restrictive puisque tout système n'est pas un code au sens fort du terme (comme le code morse ou braille); au sens strict, un code peut être considéré comme un système symbolique, au sens où l'entend la sémiotique, c'est-à-dire un système ou à un élément (par exemple, telle lettre) correspond un et un seul autre élément (par exemple, telle suite de sons représentant telle lettre et seulement elle dans le morse).

La frontière entre les transformations sémiotiques transpositives et celles qui ne le sont pas, qu'on peut appeler **diapositives**, est sans doute relative. Par exemple, il suffit que l'on rapporte un nom propre (par exemple, «Napoléon») au système des noms propres justement et la description définie qui le réécrit (par exemple, «l'Empereur des Français»), au système des descriptions définies pour que ce qui n'était jusque-là pas une transposition le devienne. Bref, pour qu'il y ait transposition, il faut que l'on puisse et veuille identifier une ligne de fracture systémique séparant l'élément source et l'élément but. De même, la réécriture d'un avant-texte en texte ou d'un avant-texte plus ancien en un avant-texte plus proche du texte final peut être vue comme une réécriture justement ou encore, s'il y a dissimilation systémique et si l'on veut en tenir compte (par exemple, si l'auteur a changé le genre d'un avant-texte à l'autre), comme une transposition.

2.1 Transpositions analogique et métaphorique

Toutes les transpositions peuvent être dites analogiques en ce qu'elles traduisent les éléments d'un premier système en éléments correspondants d'un second système. Ce sera, par exemple, les niveaux (ou registres) de langue soutenu et courant transposés, respectivement, en niveaux familier et vulgaire (par exemple, *Le Cid Maghané* de Ducharme qui transpose en joual, langage populaire québécois, le chef d'œuvre de Corneille). Certaines transpositions sont non seulement analogiques mais également métaphoriques. Ce sera, par exemple, Claudius, roi du Danemark dans *Hamlet*, devenu, dans une des adaptations de la pièce au cinéma, chef d'une entreprise américaine (sans doute multinationale).

2.2 Transpositions interne et externe

Il est possible de distinguer entre des transpositions (et plus généralement, des transformations) internes et externes (nous élargissons cette distinction de Rastier). Une **transposition interne** intervient au sein d'un même produit sémiotique (complet) : de la partie à son tout, du tout à sa partie ou d'une partie à une autre du même tout. Une **transposition externe** intervient d'un produit sémiotique à un autre : de tout à tout, de partie d'un tout à partie d'un autre tout, de partie d'un tout à un autre tout, d'un tout à une partie d'un autre tout.

Les principaux types de transposition sont alors ceux indiqués dans le tableau suivant.

Typologie des transpositions

PRODUIT *A* (élément source)	→	TRANSPOSÉ EN PRODUIT *B* (élément but)	TRANSPOSITION EXTERNE DE PRODUIT À PRODUIT
sémiotique *a* (ex. littérature, langue, danse, geste)	→	sémiotique *b* (ex. cinéma, morse, langage des sourds, musique)	transposition externe intersémiotique
art *a* (ex. littérature, théâtre)	→	art *b* (ex. cinéma)	transposition externe interartistique (ou interartiale)
média *a* (ex. article de journal)	→	média *b* (ex. livre)	transposition externe intermédiale (ex. Stendhal s'inspirant d'un fait divers pour *Le rouge et le noir*)
langue *a* (ex. anglais)	→	langue *b* (ex. français)	traduction (transposition externe interlinguistique)
discours *a* (ex. religieux)	→	discours *b* (ex. littéraire)	transposition externe interdiscursive (ex. les histoires des mythes grecs, religieux, devenant des histoires littéraires)
genre *a* (ex. roman «sérieux»)	→	genre *b* (ex. roman policier)	transposition externe intergénérique
style *a* (ex. baudelairien)	→	style *b* (ex. mallarméen)	transposition externe interstylistique
PARTIE *X* DU PRODUIT *A*	→	TRANSPOSÉE EN PARTIE *X'* DU PRODUIT *B*	transposition externe de partie à partie (ex. un thème transposé d'un texte à un autre)
PRODUIT *A*	→	TRANSPOSÉ EN PARTIE *X'* DU PRODUIT *B*	transposition externe de tout à partie (ex. un film transposé en un chapitre d'un roman)
PARTIE X DU PRODUIT *A*	→	TRANSPOSÉE EN PRODUIT *B*	transposition externe de partie à tout (ex. un chapitre de roman devenant un film entier)
PARTIE *X* DU PRODUIT *A*	→	TRANSPOSÉE EN PARTIE *X'* DU PRODUIT A	transposition interne de partie à partie (ex. les différents styles de la tirade du nez de *Cyrano de Bergerac*)
PRODUIT *A*	→	TRANSPOSÉ EN PARTIE *X* DU PRODUIT *A*	transposition interne de tout à partie (ex. *La souricière*, pièce fictive qui met en abyme *Hamlet* dans *Hamlet*, pièce réelle)
PARTIE X DU PRODUIT *A*	→	TRANSPOSÉE EN PRODUIT *A*	transposition interne de partie à tout : (ex. *La souricière*, pièce dans la pièce qui par transformation (re) donne *Hamlet*)

3. Adaptation

3.1 Définition

Au sens plus restreint, l'**adaptation** est l'opération, le processus par lequel on modifie une œuvre, généralement en la faisant passer d'un genre à un autre et ce, au sein d'une même sémiotique (Tournier a fait pour la jeunesse une adaptation de son roman «pour adultes» *Vendredi ou Les limbes du Pacifique***) ou d'une sémiotique à une autre (un roman adapté au cinéma). «Adaptation» désigne également, par extension, le résultat du processus d'adaptation. Il s'agit donc d'une opération de transposition externe et, généralement, appliquée sur une globalité (tout) et donnant, généralement, une globalité. Elle est généralement distinguée d'une autre opération de transposition externe et impliquant des globalités, la traduction. Cependant, comme le note Pavis (2002 : 12), l'un des sens d'«adaptation» est celui d'une traduction : «Adaptation est employé fréquemment dans le sens de "traduction" ou de transposition plus ou moins fidèle, sans qu'il soit toujours facile de tracer la frontière entre les deux pratiques. Il s'agit alors d'une traduction qui adapte le texte de départ au contexte nouveau de sa réception». Cela étant, l'adaptation, au contraire de la traduction, peut également porter sur des types (par exemple, des genres textuels); c'est ainsi qu'on peut dire que la tragédie humaniste française (de la Renaissance) adapte la tragédie antique.

Si l'on considère que les «mêmes» genres, ou du moins des genres analogues, peuvent se trouver dans des sémiotiques différentes (on peut ne pas être d'accord avec cette position et postuler que la pertinence d'un genre se limite à une sémiotique voire à un discours), toute adaptation, au sens restreint, n'est pas nécessairement une transposition générique. Ainsi, la pièce de théâtre *Le malade imaginaire* de Molière adaptée pour la télévision demeure-t-elle dans le genre (ou style ou ton) comique, plus précisément dans le comique de caractère. Évidemment, beaucoup d'adaptations sont des transpositions génériques au sein d'une même sémiotique, par exemple si on transpose un poème (littérature) en nouvelle (littérature), ou d'une sémiotique à l'autre, par exemple si on transpose une tragédie (théâtre, considéré ici comme extralittéraire) en nouvelle comique (littérature). Plus rarement, une adaptation peut se faire au sein d'un même genre : par exemple, c'est Eco autoadaptant *Le roman de la rose* tout en le maintenant au sein du genre roman (sérieux). Évidemment, le caractère homo ou hétérogénérique d'une transposition peut dépendre du plus ou moins grand degré de généralité que l'on donne au mot «genre» (le roman est-il un genre, un sur-genre ou un sous-genre, et le roman policier et le roman policier noir?).

Relativement à la typologie que nous avons esquissée plus tôt, l'adaptation est une transposition effectuée sur un tout et produisant un tout et ces touts ont généralement statut d'occurrences (plutôt que de types).

** Dans l'auto-adaptation, la même personne est l'auteur de l'élément adapté et de l'adaptation. Par exemple, Baudelaire adapte plusieurs de ses poèmes versifiés en poèmes en prose.

3.2 Adaptation et transtextualité

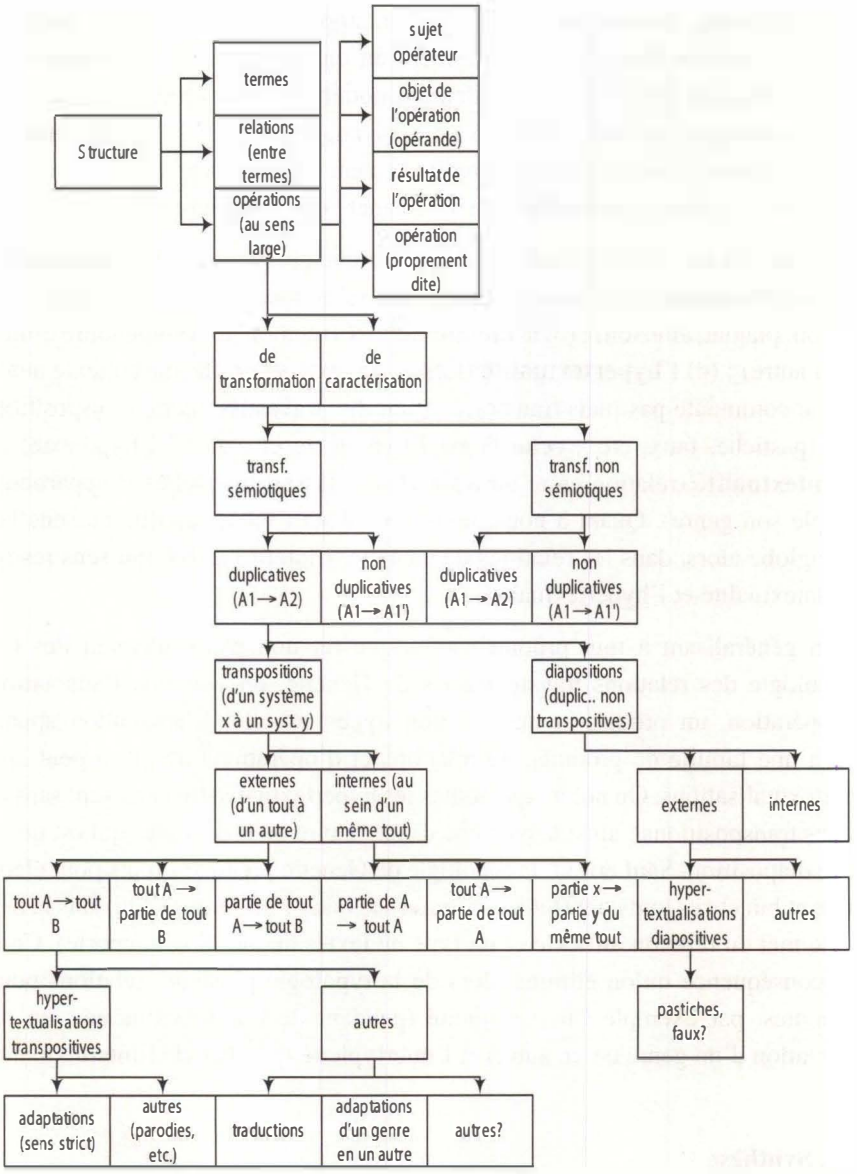
L'adaptation, comme nous l'avons vu, appartient à la grande famille des opérations de transformation d'un élément en un autre qui lui est et demeure lié, famille à laquelle appartiennent également notamment la parodie, la réécriture au sens restreint (par exemple celle qui va d'un avant-texte, c'est-à-dire un «brouillon», à un avant texte postérieure ou au texte final ou encore d'une version finale d'un texte à une autre version finale produite ultérieurement ou parallèlement).

Rappelons que Genette (ww982 : 8) distingue cinq formes de **transtextualité** : (a) la **paratextualité** (relation d'un texte avec sa préface, etc.) ; (b) l'**intertextualité** (citation, plagiat, allusion) ; (c) la **métatextualité** (relation de commentaire d'un texte par un autre) ; (d) l'**hypertextualité** (lorsqu'un texte se greffe sur un texte antérieur qu'il ne commente pas mais transforme (parodie, travestissement, transposition) ou imite (pastiche, faux, etc.), celui-là est l'hypertexte et celui-ci l'hypotexte) et (e) l'**architextualité** (relation entre un texte et les classes auxquelles il appartient, par exemple son genre). Quant à nous, nous entendons l'intertextualité au sens large : elle englobe alors, dans les relations de Genette, l'intertextualité (au sens restreint), la métatextualité et l'hypertextualité.

En généralisant à tout produit sémiotique (et non pas seulement des textes) la typologie des relations transtextuelles de Genette, on voit que l'adaptation est une opération, un produit et une relation hypertextuelle. L'adaptation appartient alors à une famille de produits, de relations et d'opérations que l'on peut appeler hypertextualisations. On notera que toutes les hypertextualisations ne sont sans doute pas des transpositions : ainsi le pastiche d'une œuvre ou d'un style (qui est un type), cas de diaposition. Sauf erreur, la typologie de Genette prend des touts pour éléments source et but et ces touts ont statut d'occurrence (sauf l'architextualité dans la mesure où elle met en relation un texte et un type de textes auquel il se rapporte). Ce qui a pour conséquence qu'on élimine alors de la typologie plusieurs relations pourtant pertinentes, par exemple l'hypertypicité (pendant de l'hypertextualité : en relève l'adaptation d'un genre en un autre) et l'intertypicité (pendant de l'intertextualité).

4. Synthèse

Le schéma ci-dessous synthétise notre typologie.



LEGENDE

1. Lien fléché à orientation verticale : classement (par ex., les transformations se classent en sémiotiques ou non sémiotiques)
2. Lien fléché à orientation horizontale : décomposition (par ex., une structure se décompose en termes, relations et opérations)

5. Opérations de transformation

5.1 Transposition et transformation

Globalement, la transposition peut être vue comme une opération d'adjonction – on ajoute un produit – et de substitution – on «remplace» un produit par un autre donné comme équivalent analogiquement. Plus exactement, puisque les produits entretiennent une relation de similarité, l'opération est une adjonction plus ou moins réduplicative (qui réplique plus ou moins fidèlement le premier produit par le second). Par rapport à ce premier produit, le second constitue le résultat d'opérations de transformation globales (par exemple l'expansion), au palier du produit comme tout, et locales, au palier des parties du produit (par exemple, l'expansion du tout comme résultat de nombreuses adjonctions locales, au niveau des parties). Pour produire une typologie des opérations de transposition, on peut partir d'une typologie générale des opérations de transformation. → **Opération**. La transposition exploite un certain nombre d'opérations, appliquées aux signifiants (les graphèmes et les phonèmes des mots, par exemple), aux signifiés (le contenu, par exemple un thème) ou aux deux. Nous présentons ci-dessous quelques grandes familles d'opérations. Dans une même transformation, plusieurs opérations et plusieurs types d'opérations peuvent être combinés.

Toute opération de transformation sur un produit sémiotique ou l'un de ses éléments seulement modifie le sens du tout initial (même une conservation marquée, c'est-à-dire inattendue, change le sens). Que celui qui la produit en soit conscient ou non, toute opération de transformation (sur ce qui constitue des causes) ajoute des effets en retranche ou en modifie. Ces effets peuvent être sémantiques (contenus, thèmes), formels (signifiants), esthétiques, etc.

5.2 Typologie des opérations de transformation

Dans le tableau ci-dessous, on trouve les opérations que nous retenons de la fusion de trois typologies (Groupe μ, 1982 : 45-49, Klinkenberg, 1996 : 259-361; Zilberberg, 2000 et 2005; Rastier, 1987 : 83), en écartant quelques opérations (permutation, substitution et déplacement intenses) et en ajoutant une opération inédite même si implicite, soit le déplacement (et le placement qu'elle présuppose). Pour des détails sur ces opérations, voir Hébert, 2012- et 2011.

Typologie des opérations de transformation

N°	OPÉRATIONS	EXEMPLE SCHÉMATIQUE	EXEMPLE LINGUISTIQUE
	OPÉRATIONS EXTENSES (SUR LES SUBSTANCES)		
1	Adjonction ou mélange	A → AB	merde → merdre (Alfred Jarry)
2	Suppression ou tri	AB → A	petite → p'tite
3	Substitution (suppression-adjonction coordonnée de type 1)	A → B	oreille → oneille (Jarry)
4	Permutation (suppression-adjonction coordonnée de type 2)	AB → BA	infarctus → infractus
5	Déplacement simple (suppression-adjonction simple)	A position 1 → A position 2	un œil déplacé dans le ventre d'un personnage d'un tableau surréaliste
6	Conservation extense	A → A	merde → merde (dans un texte de Jarry, plutôt que son «merdre» habituel)
	OPÉRATIONS INTENSES (SUR LES INTENSITÉS)		
7	Augmentation (intensité)	A → A	célèbre → célébrissime
8	Diminution (intensité)	A → A	glacial → froid
9	Conservation intense	A Ğ A	pauvre → pauvre (pour qui tentait sans succès de devenir riche)

5.3 Adjonction / suppression et expansion / condensation

Au palier global, c'est-à-dire de l'œuvre en entier, l'adaptation peut être, selon le cas, qualifiée d'**expansion** ou amplification (par exemple, une nouvelle expansée en long métrage) ou de **condensation** ou concentration (par exemple, un roman adapté en nouvelle). L'expansion peut utiliser notamment la séparation (par exemple, en répartissant deux rôles thématiques sur deux personnages plutôt qu'un seul) et la condensation peut utiliser notamment la fusion (par exemple, en fondant deux lieux de l'action en un seul). Les opérations adaptatives de simplification/complexification, de «désserrement»/resserrement sont des cas particuliers d'adjonction/suppression.

En général, on supprime les éléments jugés les moins valables ou ceux qui nuisent à la nouvelle cohérence que l'on veut produire par l'adaptation (par exemple, on supprimera les intrigues secondaires ratées ou qui allongent trop le produit ou amènent la nouvelle œuvre dans des voies qu'on veut éviter); inversement, on maintient les éléments les meilleurs et/ou les plus représentatifs ou connus, ou ceux nécessaires à la nouvelle cohérence (par exemple, on maintiendra les scènes de transition pour préserver l'unité de l'intrigue). Évidemment, les éléments que l'on ajoute sont en principe considérés comme valables (sinon on ne les ajouterait pas).

Certaines adaptations se font en ajoutant des signes, sans retrancher aucun des signes de départ (mais, comme nous l'avons vu, l'adjonction de signes a toujours pour effet de supprimer, de substituer ou de modifier des sens). C'est le cas du recueil de poésie transformé après coup en livre d'art avec illustrations (par exemple, *Les fleurs du mal* de Baudelaire illustré par Matisse) ou de la chanson intégrée en un vidéoclip. On peut parler **d'adaptations enchâssantes**.

La suppression d'éléments est en général considérée comme une transformation moindre si on la compare à l'adjonction. Par exemple, on se scandalisera moins si un metteur en scène coupe dans Racine que s'il y ajoute des alexandrins de son cru. La suppression cause d'autant moins de résistance que l'œuvre est considérée comme longuette en soi (les longues digressions des *Misérables* ou les longues descriptions de Balzac) ou pour les critères de l'époque de réception (*Hamlet,* longuet pour nous). Cependant, il y a des suppressions qui apportent des modifications importantes; ainsi Brassens, en adaptant en chanson le poème «Il n'y a pas d'amour heureux» d'Aragon, en supprime-t-il le dernier vers, «Mais c'est notre amour à nous deux», qui venait adoucir le caractère fataliste du refrain «Il n'y a pas d'amour heureux».

Une simple permutation est également une opération qui ne pose généralement pas problème, une adjonction réduplicative (la répétition d'un élément déjà présent) également. Par exemple, Ferré, dans la chanson «Est-ce ainsi que les hommes vivent?» adapte un poème d'Aragon, pour l'essentiel, en supprimant des strophes, en en permutant et en répétant des vers déjà présents (cependant, il opère une substitution en remplaçant «Pour un artilleur de Mayence / Qui n'est jamais revenu» par «Pour un artilleur de Mayence / Qui n'allait jamais revenir», dont le futur du passé ajoute un sens intéressant mais empêche la rime en *-u*).

5.4 Fidélité de l'adaptation et degrés de transformation

La notion de fidélité de l'adaptation (comme de la traduction) est généralement abordée, comme l'y invite le mot, de manière normative. La question est plus complexe qu'il y paraît. Pour ne mentionner que trois choses : une œuvre peut être trop fidèle; une œuvre peut avoir bien fait de ne pas avoir «respecté» l'œuvre adaptée

en donnant une œuvre adaptante meilleure; des récepteurs et des esthétiques valorisent l'«infidélité» dans les adaptations et dévalorisent la fidélité. Puisque la notion de fidélité est généralement accompagnée d'évaluations normatives aprioriques, il est sans doute préférable de la remplacer par celle, descriptive et a priori neutre, de degrés de transformation et de degré d'identité / altérité.

Selon l'intensité de la conservation dans la transposition (ou, d'un autre point de vue, de la réduplication qu'elle opère), différents degrés de transformation dans la transposition peuvent être atteints.

On peut ainsi distinguer au moins trois degrés de transformation de l'œuvre par son adaptation (Baby, 1980 : 12-13) :

1. Transformation faible : **adaptation stricte** (Ferré adaptant en chanson «La servante au grand cœur» de Baudelaire; dont il conserve le texte intégral) ;

2. Transformation moyenne : **adaptation libre** (Ferré adaptant en chanson «Est-ce ainsi que les hommes vivent» d'Aragon; dont il se contente, pour l'essentiel, de supprimer, répéter ou permuter des vers) ;

3. Transformation forte : **adaptation dite «d'après»** (Gainsbourg dans la chanson «Je suis venu te dire que je m'en vais» adaptant «Chanson d'automne» de Verlaine, dont il ne conserve que quelques vers plus ou moins intégraux).

5.5 Degrés de saillance

Nous dirons que les opérations d'augmentation et de diminution affectent nécessairement la saillance d'un élément (son degré de perceptibilité). Elles le font de trois grandes manières :

1. **Mise en saillance**, en évidence (de ce qui ne n'était pas saillant mais était neutre ou en retrait);

2. **Mise au neutre** (de ce qui n'était pas au neutre mais était saillant ou en retrait);

3. **Mise en retrait** ou estompement (de qui n'était pas en retrait mais était saillant ou neutre).

Nous dirons que les autres opérations affectent nécessairement la saillance également (même la conservation marquée, c'est-à-dire inattendue). Notamment elles peuvent le faire si elles produisent une variation dans le statut normatif (écart/norme) de l'élément modifié. Ainsi, un écart rhétorique («merdre» (Jarry) au lieu de «merde») met-il en saillance un élément. De même, si le lecteur attend un écart et qu'un élément normé intervient, il y a mise en saillance de l'élément normé (on attend un «merdre» mais c'est un «merde» qui vient). Cela revient à dire que toute opération substantielle présuppose une opération intense.

6. Valeur de la transposition

Un sujet observateur donné peut accorder une valeur thymique (euphorique, dysphorique, neutre, etc.) à un élément structurel, qu'il s'agisse d'un terme, d'une relation, d'une opération ou d'une combinaison de ces éléments. Par exemple, des écrivains au moment de la réécriture valorisent surtout la suppression et d'autres, l'adjonction. Dans la transformation, un différentiel thymique, sur la base des valeurs thymiques et/ou de leur intensité, est susceptible de se loger entre l'unité source et l'unité but. Par exemple, généralement l'œuvre finale est supérieure à ses brouillons.

La transposition faisant partie des grands procédés de production sémiotique, il est impensable de la dévaluer en bloc et a priori. Cela n'interdit pas qu'une esthétique donnée puisse dévaluer une forme donnée de transposition (par exemple, en «condamnant» en bloc les traductions ou les parodies).

D'un point de vue esthétique la question est – outre le fait de savoir si telle transposition «respecte» l'élément source, lui est «fidèle», notamment en en conservant l'essentiel – de savoir si telle transposition ou telle opération de transformation a augmenté, maintenu ou diminué la valeur esthétique présente dans l'élément source (tout ou partie). Au niveau global, de l'œuvre donc, la question sera notamment de savoir si la transposition donne un résultat esthétique supérieur, identique ou inférieur au tout d'origine. Puisque beaucoup de transpositions, notamment l'adaptation et la traduction, se font à partir d'œuvres particulièrement réussies, quand ce ne sont pas des chefs-d'œuvre, on trouve en principe plus souvent des transpositions inférieures au tout original que des transpositions équivalentes ou supérieures.

On a vu que, dans la transposition, entre l'œuvre-source et l'œuvre-but, un différentiel de qualité esthétique pouvait s'établir ou non. Ce phénomène participe d'un phénomène plus général ou une propriété de l'œuvre source est comparée sous un angle évaluatif (et non descriptif, neutre) à celle de l'œuvre but. Les éléments comparés peuvent être des genres, des niveaux de langue, des figures de styles, etc.

Par exemple, *Le Cid Maghané* de Réjean Ducharme consiste en une parodie du *Cid* de Corneille. Les éléments «nobles» de l'œuvre de Corneille sont systématiquement transposés dans des éléments «vulgaires» dans l'adaptation de Ducharme, par exemple la langue châtiée du classicisme y devient du joual. La transposition «détériorante» est évidemment ambigüe, puisqu'elle «détériore» le tout d'origine tout en proposant une œuvre jugée valable.

Le trajet peut évidemment être inverse : on peut, par exemple comme l'a fait le romancier québécois Hubert Aquin avec *Prochain épisode*, transposer dans une forme jugée supérieure (un «vrai» roman) une forme considérée comme inférieure (un roman d'espionnage). C'est également le cas du Québécois Sauvageau, avec *Wouf*

wouf, qui intègre à sa pièce «littéraire» des éléments qui ne le sont pas : annonces de bingos, recettes, rubriques d'astrologie, etc. Nous touchons là la différence entre le kitsch naïf et le kitsch savant.

En résumé, la transposition peut passer de l'inférieur au supérieur, du supérieur à l'inférieur, de l'inférieur à l'inférieur et du supérieur au supérieur. Ces questions d'orientation évaluatives ne se posent pas que pour les transpositions, mais touchent toutes les transformations (c'est ainsi qu'une maison rénovée pourra être jugée inférieure à la maison originale!).

7. Transposition et point de vue

Toute attribution d'une caractéristique (d'un prédicat) à un produit sémiotique (à un sujet, au sens logique du terme) peut se faire selon trois points de vue : selon le producteur (par exemple l'auteur), selon les marques du produit lui-même, selon le récepteur (par exemple, le lecteur). Toute caractéristique attribuée le sera à l'un et/ou l'autre des facteurs de la communication sémiotique : notamment le producteur, la production, le produit, la réception, le récepteur. Toute caractéristique attribuée le sera en fonction d'indices provenant de l'un et/ou l'autre des facteurs de la communication sémiotique. Par exemple, le lecteur pourra utiliser des connaissances sur la vie de l'auteur pour postuler, à tort ou à raison, que l'œuvre comporte telle ou telle caractéristique.

Entre les trois instances de la communication sémiotique, le producteur, le produit et le récepteur, trois relations sont établies : (1) entre l'intention du producteur et le marquage effectif du produit; (2) entre le marquage effectif du produit et la réception et, globalement, (3) entre l'intention du producteur et la réception du récepteur. Trois différentiels sont donc susceptibles de se loger dans la communication sémiotique. Ces différentiels et ces non-différentiels portent sur des caractéristiques données. En ce qui concerne la caractéristique «transposition», et pour prendre la relation globale entre le producteur et le récepteur, le récepteur sait ou ne sait pas que le produit (ou sa partie) la possède, c'est-à-dire est une transposition, par exemple une adaptation (si le produit ne le mentionne pas, par exemple, et si le produit d'origine est inconnu du récepteur). Par exemple, si le récepteur sait qu'il s'agit d'une adaptation, il peut ne pas connaître l'œuvre originale ou encore la connaître (ou croire la connaître) à différents degrés. La connaissant, le récepteur est à même de percevoir et d'évaluer les différences, qualitative et quantitatives, positives et négatives, entre l'œuvre originale et l'œuvre adaptée. La connaissance du statut de transposition peut provenir d'éléments externes et/ou d'éléments internes. Si elle provient d'éléments internes, c'est que la transposition est transparente et laisse voir l'élément source et/ou son système. Si la transposition est **opaque**, le système du produit source n'est pas ou

n'est que peu perceptible dans la produit but et donc le statut de transposition de celui-ci ne peut être connu que par des informations externes. Si la transposition est **transparente**, le système du produit source est perceptible ou est très perceptible dans le produit but; il y a alors coprésence ou coprésence très forte des deux systèmes. Par exemple, on peut lire un roman sans savoir de manière externe (par exemple, en l'ayant lu dans une critique) qu'il s'agit d'une traduction et pourtant deviner qu'il s'agit d'une traduction à partir de certains indices du contenu ou de l'expression (des signifiants). La traduction est alors transparente, dans le sens où elle laisse voir le produit source (d'un autre point de vue, puisque l'opération de traduction est alors bien visible, elle n'est pas transparente, indétectable comme doit l'être en principe une bonne traduction). Des théories peuvent donner comme postulat que tout produit conserve le «souvenir» de son **parcours transformationnel**, c'est-à-dire la composition et l'enchaînement des états et transformations dont il a été l'objet.

BIBLIOGRAPHIE

1. Genette, G. (1982), *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
2. Groupe μ (1982), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil.
3. Hébert, L. (2011), «Opérations de transformation dans l'iconographie du bouddhisme tibétain», dans L. Hébert (dir.), *Sémiotique et bouddhisme*, *Protée*, 39, 2, p. 81-94.
4. Hébert, L. (2012-) *Dictionnaire de sémiotique générale*, dans Louis Hébert (dir.), *Signo*, Rimouski, http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf.
5. Hébert, L. et L. Guillemette (2009) (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses de l'Université Laval
6. Klinkenberg, J.-M. (1996), *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil.
7. Rastier, F. (1987), *Sémantique interprétative*, Paris, Presses universitaires de France.
8. Zilberberg, C. (2000), «Les contraintes sémiotiques du métissage», *Tangence*, Rimouski (Québec), 64, automne, p. 8-24 [réédité dans Internet : http://www.erudit.org/revue/tce/2000/v/n64/008188ar.pdf]
9. Zilberberg, C. (2005), *Éléments de sémiotique tensive*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges.

DE LA NOTION D'INTERTEXTUALITÉ À LA CRITIQUE POST-TEXTUELLE

Jean-Louis CORNILLE (UCT)*

DE LA NOTION D'INTERTEXTUALITÉ À LA CRITIQUE POST-TEXTUELLE

Basée sur l'idée que le texte constitue une entité stable, munie d'une fin et d'un commencement, l'analyse textuelle a longtemps prévalu en critique littéraire. Mais cette vision a depuis été mise en question par les avancées dans le domaine de la critique génétique et des études intertextuelles qui offraient une image autrement dynamique du texte. C'est toutefois l'impact du lecteur qui a sans doute modifié le plus profondément la conception qu'on peut avoir des œuvres littéraires. Non seulement les textes sont-ils le produit d'un acte de lecture, ils doivent le prolongement de leur existence à l'active participation du lecteur : chaque lecture non seulement ravive un texte endormi, mais encore en réinvente le sens en ouvrant l'œuvre à toutes ses connexions virtuelles. De nouvelles pratiques de lectures se sont ainsi manifestées, souvent perçues comme rebelles ou intuitives, sur lesquelles l'ouvrage de Franc Schuerewegen, *Introduction à la méthode postextuelle*, jette une lumière particulièrement bienvenue en ce qu'il mène à de nouvelles considérations sur ce que la littérature peut.

Mots-clés: *analyse textuelle, intertextualité, method post-texuelle, critique littéraire, critique génétique, Franc Schuerewegen, Introduction à la méthode postextuelle, Proust.*

FROM THE CONCEPT OF INTERTEXTUALITY TO THE POST-TEXTUAL CRITICISM

Textual analysis has long prevailed in literary criticism, based on the view that a text was a stable entity, contained between a beginning and an end. This vision of a sacred and unaltered entity has since been challenged by inputs of genetic criticism and intertextual studies, which offered a more dynamic image of the text. But it is the impact of the reader that probably challenged the conception of literary works most profoundly. Not only are texts the products of an act of reading, they themselves do not come into existence without their reader's participation: the mere act of reading a book not only revives a dormant text, but reinvents its meaning by opening up all its virtual connections. New reading practices have emerged, often seen as intuitive or rebellious. Franc Schuerewegen's *Introduction à la méthode postextuelle* allows us to gain at last a theoretically sound understanding of those processes, which in turn can lead to new and challenging insights into what literature can be.

Keywords: *textual analysis, intertextuality, post-textual method, literary criticism, genetic criticism, Introduction à la méthode postextuelle, Proust, Franc Schuereweger.*

* Prof. University of Cape Town, School of Languages and Literatures
jean-louis.cornille@uct.ac.2a

Si l'analyse textuelle, conduite en circuit fermé, dans l'absolu respect du texte (le texte et rien que le texte) a connu ses plus beaux jours il y a une trentaine d'années, ses retombées ne s'en font pas moins toujours ressentir aujourd'hui : des décennies de pratique intense ont fini par produire des lecteurs certes affranchis de l'ancienne discipline, mais dotés d'une capacité sans précédent à décoder les textes. La lecture semble ne plus connaître de limites : en cela, elle rejoint bien les ambitions de l'écriture, qui s'affiche comme puissance d'infini. Que sommes-nous en train de faire, au juste, à présent que nous voici dégagés des vieilles ornières textuelles ? Il était plus que temps que vienne éclairer nos parcours un ouvrage susceptible de donner à ces nouvelles tendances leur assise théorique. Voici donc un livre qui vient à point nommé : *Introduction à la Méthode Postextuelle*, de Franc Schuerewegen. Conçu sur le modèle de «postmodernisme», la «critique postextuelle»désigne ce qui vient «après»la critique textuelle, sans nécessairement toutefois chercher à «rompre avec elle»(IMP, 12) : s'en alimentant donc, sans pour autant s'en réclamer. Nous sommes déjà «ailleurs», il se peut même que nous soyons en train de brouter dans le «pré»de quelque chose à naître encore, de ruminer ce qui doit advenir. On remarquera l'orthographe «fautive», «postextuel», que l'auteur estime plus élégant que «post-textuel»(que nous lui préférons pourtant, ne fût-ce que pour nous ménager un peu de recul)[1]. Mais ce n'est un concept ludique qu'à première vue : la «ludicité»très vite s'allie ici à la plus grande «lucidité». Et tel Jourdain, on se rend compte qu'on faisait du «postextuel»sans le savoir.

Dans cette optique, le texte ne préexiste plus à la lecture critique ; celle-ci le produit, l'invente ou le réinvente à chaque fois[2]. Il ne se met à exister que s'il est «joué», comme on dit d'une pièce musicale. Et comme pour un morceau de musique, on préférera que l'exécution se fasse avec un brin de virtuosité. Inclus dans le geste critique, le texte se retrouve donc sur un même plan que son méta-texte.qui cesse ainsi de lui succéder pour le commenter : il n'y a plus de retard (le terme de «post-texte» peut ici induire en erreur, en ce qu'il semble réintroduire ce retard). C'est encore plus vrai des intertextes qui lui sont associés : ceux-ci cessent de préexister au texte qui les relance ; l'aspect dialogique d'une œuvre devenant un effet de sa lecture critique, «l'existence objective de l'intertexte n'est pas une condition nécessaire à son émergence»(IMP, 224) : on songe aux travaux de Pierre Bayard, à l'encontre duquel Schuerewegen émet cependant certaines réserves en raison de ses *a priori* psychanalytiques et de son sérieux pédagogique. Déjà, des développements récents dans la théorie de la traduction nous invitaient à concevoir chaque traduction comme un nouveau texte, et tout texte comme la somme de ses traductions. On ajoutera qu'il est aussi la somme de toutes les lectures sur lesquelles il repose et de toutes celles qu'il suscite, a suscité ou doit encore susciter.

Vu sous cet angle, le texte proustien, tel que Schuerewegen le crée, n'existait pas avant son intervention[3]. Celle-ci s'avère d'autant plus créative qu'elle s'inscrit au bout d'une réaction en chaîne ; en effet, le lecteur post-textuel invente un auteur lui-même «inventeur»d'auteurs autrefois lus par lui : c'est l'exemple de Barthes inventant un Chateaubriand déjà proustien (IMP, 224). Au départ donc, «les textes sont malléables et transformables à peu près à l'infini»(IMP, 223). Ensuite, tout dépend de la force des manipulations à laquelle le texte est soumis, de leur «solidité»et de leur «efficacité», bref de leur «puissance»créatrice (IMP, 224) : c'est ici que revient le besoin de rigueur scientifique, nécessaire afin de convaincre, d'emporter l'adhésion de la «communauté interprétative»(on recoupe l'histoire littéraire, la philologie, etc.). Cette réserve émise, le texte ne dit jamais rien d'autre que ce que nous lui faisons dire (IMP, 225) ; nous ne nous ferons donc aucune illusion sur le caractère durable de tels travaux : «nous pouvons faire surgir les livres, les poèmes, les romans, qui vont nous amuser un instant, après quoi nous en produirons d'autres»(IMP, 223). Et méfions-nous de ces spécialistes d'un seul auteur qui jamais ne commettent la moindre «infidélité»ou savent résister à l'appel d'une nouvelle «flamme».

Comment se consoler d'arriver en retard ? De venir après les autres, toutes révolutions révolues ? Le préfixe «post», sur ce plan, s'avère très utile : il arrange tout (on se glorifie bien d'être postmoderne ou postcolonial). C'est à juste titre que Schuerewegen proclame que sa «position théorique est un travail de deuil»(IMP, 12). Mais au lieu de retomber dans la mélancolie, il choisit heureusement l'ironie. Il va de soi que ses prises de position s'inscrivent en marge d'autres réflexions théoriques : parmi les prédécesseurs du «post-textuel», on compte Fish, Iser, Rorty, Michel Charles, Pierre Bayard même. Leurs réflexions ne sont cependant pas toujours aussi claires et nettes : quelquefois, on les dirait chuchotés seulement. C'est bien ainsi que j'imagine l'origine de nombreuses prises de position de Schuerewegen : observations insidieuses et remarques désobligeantes glissées dans l'oreille de l'auditeur voisin, qui détournent momentanément son attention des propos du conférencier qui parlotte au loin. En effet, les remarques de Schuerewegen, comme celle de ses prédécesseurs, «ne sont pas destinées à toutes les oreilles»(IMP, 34), elles n'intéressent qu'«une part restreinte»de leur auditoire, issues elles-mêmes de ce que les textes nous susurrent doucement. Rien de tonitruant ici : discrètement nous est révélé ce que le texte lui-même recèle en silence (IMP, 36).

On part pourtant du plus gros, du plus bruyant cliché proustien : la description des madeleines, dont Proust dit qu'elles «semblent avoir été moulées dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques». Rien d'étrange à ce rapprochement, puisque les madeleines furent au départ bel et bien moulées dans des coquilles Saint-Jacques. A partir de là se développe toute une série, ou «suite»ou «chaîne associative»(IMP, 52), qui de la coquille mène aux cloches, et de là aux cathédrales –

en passant par l'aversion initiale que le Narrateur éprouvait pour les huîtres[4]. Et tout résonne : au sein du texte de la *Recherche*, de ses variantes aussi, et jusque dans ses intertextes : jusque dans *Notre-Dame de Paris*, par exemple. Mais nul ne cherchera à faire du texte de Hugo une origine, puisque le mouvement est réversible : Proust «propose une version possible du texte»de Hugo et *vice versa*»(IMP, 55). Entre les deux, il y a toujours place pour d'autres intermédiaires : *Là-Bas* de Huysmans, par exemple, où se développe cette même association entre cloches et mollusques ; ou encore *Le Carillonneur* de Rodenbach. Car ces échos ne se produisent pas seulement à l'intérieur d'une même œuvre, elles se répercutent au-delà de ses frontières pour se retrouver dans des œuvres antérieures ; et même dans des textes à venir : c'est ainsi que Ponge les prolonge, dans ses «Notes pour un coquillage».

L'œuvre proustienne est d'une telle complexité que des rapports *imp*révus sont forcément suscités chaque fois qu'elle entre en contact avec un lecteur doté d'une mémoire également complexe : ce seront autant de textes «fantômes» qui surgiront dans la tête du lecteur. Rappelons pour notre part que Céline, dans *Mort à Crédit*, s'était amusé à son tour à parodier le passage de la petite madeleine, sous la forme d'un «petit beurre»sec et vieux, que l'enfant s'était empressé d'aller vomir «dans les poissons»– ce qui est une façon comme une autre de recracher le «morceau»(Céline n'ayant jamais pu «avaler»Proust). On pourrait inscrire dans la même série l'incipit d'une nouvelle de Sartre, «La Chambre», dans lequel une épouse délaissée, occupée à lire un roman, approche de ses lèvres un rahat-loukoum ; à peine a-t-elle mordu «dans cette chair vitreuse»que lui reviennent des souvenirs de voyage : l'un à Alger avec ses mosquées ; l'autre à Arcachon, où elle lisait à la plage un roman qui avait pour titre *Petite Madame*. On aura compris que Sartre a mis tout en œuvre pour qu'on songe ici à la scène de la «Petite Madeleine». Ce n'est plus Combray, ce n'est pas encore Balbec : c'est Arcachon, fameux pour ses parcs à huîtres, ses moules et ses coquillages. Mais où donc est passée l'huître ? se demandera-t-on : on se souviendra que le beau-fils de la lectrice mise en scène par Sartre sombre lentement dans la folie ; enfermé dans sa chambre, il tente de contrer ses hallucinations au moyen d'un étrange appareil, le «ziuthre»– sans doute un jeu de mot sur «huîtres» ; de fait, dans la scène finale, on voit le fou laissant couler de sa bouche «molle»un mot «long et blanchâtre».

Au lieu de lire un texte comme s'il était entièrement tendue vers sa fin, on choisira de dévier sans arrêt, de suivre les lignes de fuite : en se fourvoyant, on tombe ainsi sur des images menues et superficielles qui ne deviennent lisibles que mises en réseau. L'essentiel ici, c'est de former des séries. Une nouvelle cohérence s'établit ainsi, faite de chaînes associatives qui ne deviennent décelables qu'à condition de sortir du texte, pour s'enfoncer dans ses variantes ou s'ouvrir à d'autres textes. Déjà, la génétique avait fortement contribué à donner du texte une vision instable, en privilégiant le

processus avant-textuel sur le produit final que l'édition nous fournit (IMP, 13). Les études intertextuelles ont à leur tour remis en question l'idée d'un texte fermé sur lui-même, en montrant qu'il n'est pas d'auteur qui ne soit d'abord lecteur : il y a là une première revalorisation de la position de lecteur qui permet d'établir entre lecture et écriture un lien direct (tout écrivain récrivant ce qu'il a lu). Lire sans (r)écrire, en somme, c'est ne lire qu'à moitié, c'est ne pas aller au bout d'un seul et même geste. Cessons donc de nous comporter en lecteurs «modèles», de nous contenter de chercher le sens d'une œuvre, afin de devenir des lecteurs «rebelles», qui lisons librement, comme si nous étions écrivain, en rapportant notre lecture moins au texte qu'on lit qu'à celui qu'on en dérive : «L'écrivain ne lit pas les textes, il s'en sert comme d'un stimulus»(IMP, 18).

Longtemps, la critique s'est constituée à partir d'un texte conçu tantôt comme une fin en soi, tantôt comme une origine laquelle il fallait revenir. Et ce n'est qu'assez récemment qu'une conception plus transitoire et fluctuante du texte s'est développée. Dans une comparaison célèbre, Gilles Deleuze observait que les nouveaux sports (du type surf, planche à voile, deltaplane) avaient tendance, au lieu de s'appuyer sur un effort initial du sportif, de s'inscrire dans un mouvement déjà existant, par insertion sur une «onde préexistante»(INT, 165). Que se passe-t-il «entre»deux textes ? Comment s'inscrire dans le mouvement ? Quelqu'un vient nous dire : c'est facile, il suffit de se laisser porter, plutôt que de s'abriter derrière de grands efforts savants. A l'instar des surfers (sur toile ou sur voile), le lecteur post-textuel se déplace de surface en surface à la recherche de nouvelles vagues, soucieux ni d'arriver ni de partir, mais de passer «entre». C'est bien ainsi que Schuerewegen se désigne lui-même ; un jour, en conduisant, il voit en grosses lettres noires sur un camion blanc l'expression suivante : «*créateur d'espaces éphémères*». Renseignement pris, il s'avère qu'«un *créateur d'espaces éphémères* introduit des modifications temporaires dans un paysage où il est appelé à intervenir»(une tente de réception, un stand d'exposition). Qu'en déduit-il ? «Moi aussi, quand je fais de la critique postextuelle, je crée des *espaces éphémères*, où l'on peut passer un moment agréable, puis j'emballe tout dans mon camion blanc et je pars ailleurs»(IMP, 230) – comme d'autres, ayant rangé leurs planches sur le toit de leur 4x4, partent à la recherche de plages plus houleuses encore.

Une fois qu'on lui applique sa propre méthode de lecture, que devient le livre de Franc Schuerewegen ? Il va de soi qu'on ne saurait faire d'un tel ouvrage une lecture interprétative : on le récrit donc à notre tour. Car cette méthode, on la reconstruit aussi nous-mêmes, à mesure qu'on en découvre le fonctionnement : d'autres exemples que ceux puisés dans Proust nous viennent à l'esprit, selon nos fréquentations livresques. Un autre réseau associatif se développe (ce que les Dolce & Gabbana de la philosophie appelleraient pour leur part un rhizome : un résôme, si l'on veut, tout le contraire d'un binôme). Ainsi, lorsque Schuerewegen veut illustrer

l'adage héraclitéen selon lequel, pas plus qu'on ne se baigne deux fois dans le même fleuve, on ne lit «deux fois le même ouvrage»(IMP, 27), il tombe sur un passage non retenu dans l'œuvre de Proust, dans lequel celui-ci fait la part belle aux contresens et aux erreurs de lecture. Le Narrateur évoque un livre de Bergotte lu autrefois : «je me rappelais un ciel comme les filets d'une pêche que je voyais roses et gris». Or, bien plus tard, «en retrouvant la page je me rends compte [...] qu'il s'agissait non du fruit «pêche», mais de la pêche du poisson»[5]. En réalité, Proust découvre ici un procédé dont Raymond Roussel, au même moment, éprouvait toute l'efficacité, en basant ses contes sur des mots tout pareils, pris dans deux sens différents. Ce rapprochement est loin de constituer une exception dans l'œuvre de Proust. Schuerewegen observe que dans les pages finales de la *Recherche*, «la place qu'occupe le tintement de la sonnette»(annonçant que Swann était parti et donc que «maman»allait monter) «est symétrique à celle que prend, dans la séquence initiale», la petite madeleine. Voilà qui ferait de l'ensemble des volumes de la *Recherche* une parfaite illustration du même procédé de Roussel, puisque construit sur deux scènes quasiment identiques, au sein desquelles s'est inscrite une petite différence.

En s'intéressant ainsi aux textes «possibles», aux pos(sibles)textes, Franc Schuerewegen construit en somme une fiction scientifique (non pas de la S-F, mais l'inverse : de la F-S), en «inventant»des scènes de rencontres virtuelles (comme entre l'urinoir de Duchamp et le pot de chambre de Proust) ; ou en sondant, tel Sherlock Holmes, les intentions du «lecteur»– comme lorsqu'il décrit comment André Breton, en omettant de corriger proprement le manuscrit de *Guermantes* et d'en éliminer les «coquilles»(encore elles), cherchait en réalité à saboter Proust, dans lequel il avait reconnu un rival : cas particulièrement tordu de «l'angoisse de l'influence»(IMP, 169-170), dont témoigne l'invraisemblable ballet épistolaire auquel se livrent les deux auteurs, par personne interposée (en l'occurrence Soupault-du-diable). Toutefois, il ne s'agit pas seulement de faire apparaître d'autres lectures possibles, mais, en déployant toutes les virtualités que contient le texte, d'établir qu'il équivaut à la somme de toutes ses lectures possibles : voilà qui fait songer à la Pataphysique d'Alfred Jarry plutôt qu'à certains travaux d'Oulipo.

Tout commence pourtant comme dans un conte pour enfants : «Un coquillage a des ambitions musicales et souhaite devenir une cloche ; son rêve est de se mettre à vibrer, à résonner, comme s'il était fait de bronze solide et suspendu au haut d'un clocher»(IMP, 47). Ce pourrait être un conte d'Andersen, chez qui également tout se déclenche souvent à partir d'objets anodins (des petits pois, une aiguille, un soldat de plomb unijambiste). On songera à «Hans le Balourd», encore intitulé «Jean le Nigaud», dans lequel trois frères s'en vont à la rencontre d'une princesse, promise au plus élégant discoureur du pays ; alors que deux des frères aiguisent leurs arguments en vue de séduire et de convaincre, le dernier se contente de ramasser en cours de route

trois objets au hasard : une corneille morte, un vieux sabot et un peu de boue. Ceux-ci viendront à point nommé rehausser son discours au moment de l'épreuve (un concours culinaire) que lui impose la princesse : il l'emporte ainsi haut la main, laissant bouche bée ses frères pourtant plus diserts. Un coquillage, un débris d'huître, une affiche Liebig, un pied de grue, voilà des éléments en apparence tout aussi quelconques, négligeables même, démunis de la moindre valeur ; c'est pourtant à l'aide de ces détails sans importance que Schuerewegen va construire son livre à recettes post-textuelles[6]. Il ramasse en cours de route des «riens»que d'autres lecteurs n'ont pas remarqué ou auxquels, les ayant rencontrés, ils ne prêtent aucune attention. Laisser un texte fonctionner comme un coquillage, en l'ouvrant aux bruissements lointains qui l'habitent, ce n'est pas en faire un texte quelconque, bien au contraire. C'est par une telle attention portée à des éléments du texte apparemment sans conséquence, en vue de les relier entre eux, que cette démarche s'avère proprement créative. Trop souvent le critique finit par masquer ses trouvailles sous des dehors scientifiques, procédant ainsi à une falsification rétrospective. Plutôt que de se lancer dans de savantes constructions, mieux vaut procéder comme Hans le nigaud (qu'on appelle une «cloche») : aussitôt le voici qui se métamorphose en Franc le finaud.

Proust lui-même, en trempant sa madeleine dans sa tasse de thé, découvre involontairement quelque chose qu'il ne cherchait pas. Que ramassons-nous au long de nos lectures ? C'était déjà la leçon de Newton, qui se comparait volontiers à un enfant jouant sur la plage, et s'amusant à chercher «un coquillage plus joli que les autres», tandis que le grand océan de vérité devant lui reste entièrement à découvrir (tout à l'opposé de l'enfant que Saint-Augustin rencontra sur la plage en train d'essayer de verser au moyen d'un coquillage toute l'eau de la mer dans un trou fait dans le sable). Errer, dévier du droit chemin, prendre les chemins de traverses (schuur-wegen), afin de laisser son attention se déporter vers ce qui ne s'expose ni ne se cache, mais ce qui fait signe : telles sont les nouvelles consignes au lecteur. Lire non plus de façon littérale, mais «littoralement», pour reprendre une expression chère à Lacan, en suivant la frontière entre deux espaces qui n'ont plus rien en commun et où se forme cette zone indistincte du «possible», du «peut-être», jonchée de débris et de dépôts de toute sorte. Détritus et restes, boues et conques, épaves du texte merveilleusement agencées. Après Héraclite, le critique post-textuel évoque l'harmonie invisible et secrète d'un tas d'ordures rassemblées au hasard.

L'avez-vous remarqué ? Tout au long de ce compte-rendu, nous avons signalé le livre par cette abréviation, «IMP», en ne retenant que ses seules initiales. Cela tombe bien : «Imp», en anglais, est un mot plutôt rare qui signifie «diablotin». Poe en a fait le titre d'une de ses nouvelles, «The Imp of the perverse», que Baudelaire traduisit sous le titre du «Démon de la perversité». C'est l'histoire d'un criminel qui, saisi d'une soudaine impulsion, ne peut s'empêcher de se dénoncer lui-même. Pour notre

bonheur, tout auteur finit à son tour par se trahir bien malgré lui, sous l'impulsion d'un tel malin génie. Dans le cas de cette nouvelle comme des poèmes en prose qu'en dériva Baudelaire, l'action gratuite ne correspond pas à une idée personnelle, puisqu'une voix la chuchote, évitant au sujet d'endosser la moindre responsabilité. Et puisque c'est au détour d'une longue, savante et assommante séance de lecture que se manifeste le démon de Baudelaire, sous la forme obscure d'une idée qui germe («Assommons les pauvres !»), sachons à notre tour nous montrer attentifs à ce que le texte nous chuchote pendant qu'on le lit. Un petit diable semble habiter l'écriture, apparaissant où on l'attend le moins, surgissant de sous les mots comme d'une boîte, pour aussitôt disparaître à nouveau, arrangeant des coïncidences les unes plus troublantes que les autres : c'est le démon post-textuel.

Schuerewegen reste finalement assez discret sur sa méthode à proprement parler. Comment fait-il pour passer d'une association à une autre, sans perdre le fil ? Soit il possède de l'œuvre de Proust une connaissance approfondie, acquise au prix d'années d'études ; soit il s'y aventure en connaissance de cause, mais sans pourtant s'avancer en spécialiste : cela devient alors une question d'attitude, de posture (certains parleront même d'*imp*osture). Il est probable que, si Schuerewegen a «perdu»pas mal de temps dans «Proust», il ne s'y est jamais enlisé vraiment (d'ailleurs, il passe déjà à autre chose). Si on dénote un peu de désinvolture dans sa démarche, celle-ci ne relève pas tant de la provocation que d'une certaine aisance à l'égard du texte, et peut-être même d'une complicité avec l'auteur. Cette aisance n'est ni jouée, ni feinte, mais bien réelle : l'auteur a réussi à mettre «Proust»de son côté. Certes, le hasard peut jouer un rôle prépondérant dans ce genre de réussite : on dirait bien que le critique trouve sans peine les passages qui viennent corroborer la lecture qu'il propose, comme s'ils se présentaient d'eux-mêmes à son attention. Mais qu'est-ce que la chance, ou le hasard heureux ou la bonne fortune, sinon l'apparence anonyme dont se pare la réponse que le texte lui-même fournit à celui qui le manipule. Cela fait longtemps qu'en science on tient compte de cette «responsabilité»de l'objet étudié à l'égard d'un «chercheur»avec lequel il semble ainsi coopérer. D'une certaine façon, tout se passe comme si l'on ne pouvait lire «Proust»qu'avec le secret accord de celui-ci : tout alors devient facile. Si les rapports au sein de la chaîne associative se sont établis sans grand effort de la mémoire (sinon involontairement), c'est donc qu'il existe une posture devant l'œuvre qui fait que celle-ci collabore avec son lecteur, qui, littéralement, «tombe»sur les divers passages à mettre en relation. Sans trop chercher, il trouve. Et fait avec ce qu'il trouve de quoi nous épater. Au lieu de résister, voilà que le texte s'offre au lecteur, s'ouvre à lui, comme ces fleurs japonaises au contact de l'eau, dévoilant les multiples connexions dont elles sont le fruit. Les intertextes affleurent de la même manière, sans qu'il ait nécessairement de la littérature une connaissance encyclopédique : sa bibliothèque n'est dans le plus grand désordre qu'en apparence.

Peut-être même faut-il aller plus loin encore : à force de vouloir sortir du texte, voilà qu'on finit par se retrouver, hors fiction, dans le réel quotidien : dans le hors-texte. De fait, à partir du moment où on prend la décision de ne plus s'en tenir au seul texte, d'en brouiller les frontières, en l'ouvrant à d'autres textes (qu'il s'agisse de variantes, d'échos au sein d'une même œuvre, de recoupements avec la correspondance, ou encore de rapports intertextuels), on ouvre le texte à toutes sortes de débordements qu'il est difficile de contenir plus longuement. Quel rapport y a-t-il, par exemple, entre le «camion blanc», aperçu sur la route, dont Schuerewegen nous parle dans sa conclusion, et la «camionnette de blanchisserie»qui renversa Barthes, auquel est consacré son dernier chapitre ? On dit que le conducteur dut changer de nom à la suite de l'accident. Peut-être s'appelle-t-il maintenant, lui aussi, «Michel Dupont», comme le «créateur d'espaces éphémères»dont Schuerewegen à son tour «change le nom»(IMP, 230). Pour finir, ces débordements affectent jusqu'au vécu du lecteur : des échos se produisent en dehors de l'espace-livre, pour peu qu'on lève de temps à autre la tête d'entre les pages. La synchronicité règne : ce que je lis m'arrive. Parmi une centaine d'incidences de ce type, je me souviens d'avoir lu dans le TGV menant de Paris à Anvers, *Austerlitz* de Sebald, qui commence par la description de ce même trajet en train : j'arrive à la Gare Centrale en même temps que le narrateur sebaldien. Comment définir les limites, jusqu'où aller trop loin, une fois qu'on a ouvert l'œuvre à son corps défendant et dépassé les frontières décidément très poreuses du texte ? Voici qu'on avance dans entre-deux, dans l'entre-trois ou quatre ; les séries prolifèrent ; les connexions se multiplient ; on prend la mesure de l'infini.

L'un des grands charmes du livre de Schuerewegen est la fréquence avec laquelle surgissent des intrusions d'auteur, qui apparaissent à chaque fois merveilleusement *imp*ertinentes (comme on désignait autrefois en classe primaire les attitudes rebelles) – ce qui ne veut nullement dire qu'elles soient sans pertinence sur le plan du savoir. Elles sont également indiscrètes (elles brouillent, en les débordant, les clivages auxquels nous sommes habitués) : ainsi des quelques «cheveux gris»(IMP, 127) qui apparaissent dans la nuque de l'auteur – ce dont celui-ci n'aurait pu se rendre compte sans l'usage d'un double miroir. Cette présence du «je»ne relève pourtant pas d'un simple penchant narcissique : elle est intimement liée à cet adage «postextuel»dont elle se veut l'illustration, selon lequel il convient, face à un texte, de «s'en imaginer soi-même l'auteur»et donc de s'exprimer comme tel, en laissant sa propre ombre se dessiner sur la page. Cependant, il n'est pas sûr qu'il faille séparer les notions d'auteur et de lecteur au point d'en faire des entités séparés ; le je du lecteur ne cesse d'apparaître dans une posture d'auteur : «Je trouve cela fabuleux, je jubile»(IMP, 20). L'auteur n'hésite même pas à recourir au faux en écriture, comme lorsqu'il attribue son chapitre sur les «huîtres»à un docteur S***, sexologue américain, versé dans des «gay studies», dont les travaux auraient parus – ô ironie – dans une revue de la «Bible Belt».

Le lecteur fait donc la bête. Schuerewegen cite à ce propos Barthes : «le grand écrivain n'est pas quelqu'un à qui on se compare, mais à qui l'on peut, l'on veut, plus ou moins partiellement, s'identifier»(IMP, 23)[7]. Cependant, il y a là une héroïsation du «grand écrivain»qui se manifeste qui n'est peut-être pas du goût de tout le monde. Aussi peut-on se demander si ce n'est-ce pas remplacer un mal par un autre que de substituer à l'excessif respect du texte une représentation idéalisée de l'écrivain, dont on surestimerait dès lors le rôle ? Et privilégier les intentions de l'auteur, comme on est invité ici à le faire, n'est-ce pas faire obstacle au déroulement d'*imp*révus toujours possibles ? Un texte est infiniment plus intelligent que son auteur : sous ses énoncés courent d'autres énoncés sur lesquels ce dernier n'a visiblement eu aucune prise. Du reste, la simple notion d'intertextualité, en réduisant la créativité à une activité de recyclage d'anciens matériaux, n'a-t-elle pas depuis longtemps porté un coup fatal à l'Ego d'écrivain ? L'auteur, en somme, est toujours déjà mort : et travailler sur un auteur vivant, ce n'est jamais que travailler sur le mort futur que son écriture le destine à devenir. On ne fera donc appel qu'à son seul fantôme. Pour ma part, je serais plutôt enclin à favoriser la notion (toute flaubertienne et mallarméenne) d'*imp*ersonnalité de l'auteur : car si chacun peut à son tour occuper aussi librement cette place si enviée, c'est peut-être aussi qu'elle désigne d'abord et avant tout un emplacement vide ; c'est bien ainsi que la considérait Proust lui-même (non sans une certaine ironie à l'égard du mythe romantique qui en supporte l'idée, comme nous le rappelle Schuerewegen lui-même) : tous les grands écrivains n'en seraient qu'un seul (IMP, 206). Mais peut-être conviendrait-il mieux d'invoquer, afin de ne pas tomber dans cette illusion que Sartre désignait du nom de «collège spirituel», une force plus anonyme que celle d' «auteur», une dynamique de transmission aux propriétés intrinsèquement virales et contagieuses : inscrite au sein de la langue, et lourde de répétitions et de mutations, elle serait entièrement tendue vers sa propre survie, se propageant «comme un virus»(IMP, 89-90) à force de contaminer les mots dont elle se sert (IMP, 89-90), et finissant ainsi par nous toucher, non sans avoir au préalable trouvé la bouche à travers laquelle se transmettre[8].

Il n'est peut-être pas tout à fait exact de penser qu'un texte ne se met à «vivre»ou à «revivre»qu'au moment de sa lecture. Que se passe-t-il dans les textes pendant qu'on ne les lit pas ? Klossowski évoquait, pour sa part, ces portraits s'observant mutuellement dans la pénombre d'un Louvre nocturne. Mises côte à côte, les œuvres s'interpénètrent, induisant des échanges qui se produisent sans qu'intervienne le moindre sujet : l'auteur lui-même ne serait ainsi que l'hôte de son propre texte. Tel serait l'envers de l'énigme que la littérature ne cesse d'agiter devant nos yeux ébahis. Aussi, plutôt que de s'attacher à n'analyser un texte qu'en le considérant dans son splendide isolement, il m'a toujours semblé préférable d'occuper une place intermédiaire (non pas face à face, mais de biais), et de se faufiler entre deux

textes en les rapprochant de façon incongrue (et même saugrenue parfois), afin de suivre le dialogue toujours surprenant qui se déroule entre eux du seul fait de leur rapprochement – qui, d'aléatoire, devient sinon nécessaire, du moins possible. Il suffit même quelquefois de mettre deux textes en tête à tête, et de les laisser se débrouiller tout seul, plutôt que de chercher à s'immiscer entre eux : aussitôt leurs lignes s'entremêlent ; et voici qu'en s'embrouillant, il leur arrive de s'éclairer mutuellement bien mieux que ne le pourrait faire le plus savant des commentaires[9].

NOTES

1 Il faudrait pouvoir dire les aléas qui nous ont conduit à telle ou telle trouvaille : comment je suis tombé moi-même sur le livre de Schuerewegen, par exemple : me rendant chez l'éditeur de mon dernier livre, rue de la Sorbonne, je me rends compte que celui-ci a déménagé : dans la vitrine de la maison d'à côté, mon regard tombe sur la couverture du livre de Franc ; j'en déduis que nos pratiques sont voisines, nos espaces éphémères contigus.

2 La pluralité des lectures nous a pourtant fait comprendre que chacun d'entre nous lit un «autre» texte, alors qu'il croit tout au plus lire autrement un même texte. Seulement, la plupart des lectures ne créent pas de texte : ils sont un regard qui glisse sur les pages sans donner lieu à la moindre écriture. Nulle transformation n'en résulte, alors qu'une œuvre est grande ou importante moins par la quantité de ses lecteurs «suffisants» que par la qualité des lectures qu'elle suscite qui en modifient la teneur. Alors seulement la lecture redevient ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être: un moment d'écriture.

3 L'œuvre de Proust, prise ici en exemple, a toujours été un bon tremplin théorique (voir Genette et autres), même si trop souvent elle a désigné un petit club d'élus : ceux qui l'ont lu, qui en «sont».

4 Huîtres qu'il finira d'ailleurs par aimer, selon une inversion aux profondes ramifications. L'intertexte, là, est visiblement Michelet, comme le signale Schuerewegen (IMP, 77).

5 Avant de conclure fameusement : «les beaux livres sont écrits dans une langue étrangère, beaucoup moins pure qu'on ne le croit»(IMP, 27).

6 Dans le même registre, Schuerewegen parvient à relier tel passage de Swann, où Gilberte glisse telle «une patineuse», «les bras grands ouverts», vers le Narrateur, à une histoire pour enfants, (elle-même dérivée d'un conte de Grimm), Les patins d'argent, dans laquelle le jeune «Hans Brinker» est tout étonné de voir sa «Gretel» en fuite soudain se retourner sur ses patins et se jeter dans ses bras (IMP, 100).

7 Il faudrait ajouter «brièvement», car l'identification est passagère, intervenant lorsqu'on estime qu'une action est trop grande pour soi (dans Différence et répétition, G. Deleuze donne à ce propos l'exemple des révolutionnaires français se prenant brièvement pour des Romains).

8 Ou comme l'exprime Pascal Quignard : «On dit que la toile, selon son étendue, sa forme, sa solidité, ses leurres, sa beauté, au tout dernier moment tisse l'araignée qui lui est nécessaire. Les œuvres inventent l'auteur qu'il leur faut et construisent la biographie qui convient» (Villa Amalia, Gallimard, 2006, p.274). Sur la notion de transmission, voir le beau livre de F. Noudelman, Pour en finir avec la généalogie, Paris, Léo Scheer, 2004.

9 C'est ainsi que j'ai mis en dialogue Céline avec le polar, Chamoiseau avec Céline, Bataille avec Roussel, Sartre avec Malraux, etc. (Voir à ce sujet Plagiat et Créativité, I et II, Amsterdam, Rodopi 2008 et 2011). Mais le plus étrange, c'est que l'auteur n'est le plus souvent même pas conscient de tels rapprochements, qui s'opèrent comme malgré lui : Chamoiseau ne pensait guère aux Mots de Sartre en évoquant dans Chemin-d'école l'odeur moisie des livres d'antan. Il n'a jamais songé à Tournier, non plus, en écrivant L'Esclave vieil homme et le molosse, alors que les traces sont évidentes et que Vendredi réapparaît dans L'Empreinte à Crusoé ; il n'a même jamais lu Gulgnol's Band, dont de puissants échos retentissent pourtant dans Solibo. Qu'en déduire, sinon qu'écrire met en branle une formidable mémoire anonyme aussi infaillible qu'involontaire.

BIBLIOGRAPHIE

1. Deleuze, Gilles, «Les Intercesseurs», in *Pourparlers*, Paris : Editions de Minuit (INT), 1990.
2. Schuerewegen, Franc. *Introduction à la Méthode Postextuelle, L'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier (IMP), 2012.

MÜZİK VE METİNLERARASILIK III
Şarkı Sözlerinde Yazınsalın İzleri

Kubilay AKTULUM*

MUSIQUE ET INTERTEXTUALITE III
Les traces de la littérature dans les paroles des chansons

L'intertextualité ou ce que l'on appelle l'intermusicalité est l'une des particularités esthétiques des oeuvres musicales dites classiques, modernes ou postmodernes; cet aspect intermusical frappe également dans les diverses pratiques de la musique populaire. En effet, la musique possède une forte possibilité de transformation; dans les paroles des chansons, on discerne souvent la présence des références aux diverses disciplines, dont en particulier la littérature et le cinéma. De la sorte, on a produit des oeuvres musicales ayant une profonde dimension réflexive et dynamique. Il n'est possible de percevoir les traces des pratiques intermusicales et leur fonction et fonctionnement que lorsque l'on établit une infrastructure théorique relatives aux pratiques intermusicales. Dans la troisième partie de ce travail, nous continuerons à dresser la liste des exemples proposés dans l'ouvrage collectif préparé sous la direction de Jean-Philippe Ury-Petesch dans son *l'Intertextualité lyrique et Iron Maiden, Morceaux d'esprits;* le recueil intitulé *Chanson et Intertextualité* de Céline Cecchetto. Cette liste, qui a un penchant didactique, et que l'on peut facilement allonger permettra de voir à quel point plusieurs chansons ont une capacité référentielle.

Mots-clés: *intertextualité, musique, intermusicalité, référence, citation musicale, Madame Bovary, Marcel Proust.*

MUSIC AND INTERTEXTUALITY III
The traces of literature in song lyrics

Intertextuality or 'intermusicality' is one of the aesthetic characteristics of musical works both traditional, modern or even postmodern; this intermusical aspect appears also in a various practices of popular music. Indeed, music holds a strong possibility of transformation; in lyrics we often distinguish presence of references to various disciplines, in particular literature and cinema, thus produced musical works have a deep reflexive and dynamic dimension. When we establish a theoretical infrastructure relating to intermusical practices, it is possible to perceive traces of intermusical practices and their functions and functioning only In the third part of this work, we will continue to list the examples offered in the collective work prepared and conducted by Jean-Philippe Ury-Petesch in his *l'Intertextualité lyrique* and *Iron Maidon, Morceaux d'esprits* and Céline Céchetto's collection *Chanson et Intertextualité*. This list, compiled with didactic tendency that we can easily lengthen, will allow us to see how several songs have referential capacities.

Keywords: *intertextuality, music, intermusicality, reference, musical quotation, Madame Bovary, Marcel Proust.*

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi
aktulum@hacettepe.edu.tr

Önceki çalışmalarımızda müzik bağlamında metinlerarasılık/müziklerarasılık ya da göstergelerarasılık başlığı altında hem müziksel unsurların başka bir müzik yapıtında yeniden kullanıldığını hem de değişik sanatsal biçimlerin müzikselin alanına taşındığını, değişik müzik türlerinde, şarkı sözlerinde kültürel unsurların yoğun olarak yer aldıklarını, bunların yenidenyazıldıkları, göndergeselliğin şarkı sözlerinin belirgin bir özelliği olabileceğini anımsatmıştık. Alıntı, gönderme, gönderge, yansılama, öykünme vb. kullanımlarla; diğer sanatsal biçimlerin şarkı sözlerinde kullanılmasıyla müziğin yalnızca sessel bir yapılanma olmakla kalmayıp aynı zamanda anlatısal özellikli sanatsal bir biçim olduğu görülebilmektedir (burada önceki yazılarda değindiğimiz kuramsal tanımlamaları yinelemekten kaçınıyoruz). Şarkı sözlerinde kimi sanatçılar bildik tutuma uygun olarak dizeler arasında uyumlu, ölçülü vb. şiirselliği çağrıştıran kullanımlardan başka, daha serbest bir tutumla, sanatın değişik biçimlerinden verileri ya oldukları gibi ya da kimi değişikliklerle kullanmaktan geri durmamışlardır. Söz yazarlarınca şarkı sözleri sinema, resim, mitoloji, kutsal kitaplar, felsefe, özellikle de yazınsalın alanından alıntılanan gereçler üzerinden kurgulanarak; yazınsala ilişkin veriler değişik biçimsel ve anlamsal dönüşümlerle güncellenerek bir yenidenyazma işleminden geçirilmişlerdir. Bu nedenle şarkı sözleri diğer müziksel biçimlerden alıntılanan unsurlar aracılığıyla bir müziklerarasılık; müzik dışından alıntılanan unsurlar aracılığıyla da iki ayrı dizgeyi buluşturma işlemini belirten bir göstergerlerarasılık sürecine uygun bir biçimde yapılanırlar. Müziğin doğasına uygun olarak, yazınsal alanda, bir metinlerarasılık bağlamında gündeme gelen diğer sanatsal biçimlerin verileri şu ya da bu yönteme göre, değişik amaçlarla kullanıldığından, şarkı sözlerinde bir metinlerarasılıktan (müziklerarasılıktan), bir göstergelerarasılıktan söz etmek son derece doğal görünüyor. Bu nedenle çoğu müzikbilimci tüm bu kullanımlar, yenidenyazma işlemleriyle müziğin "*söyleşimsellik*" boyutuna sıklıkla vurgu yapmaktan geri durmamaktadırlar.

Önceki yazılarımızda değindiğimiz kimi kuramcılardan başka, örneğin *Encyclopedia Universalis*'in "*la Citation Musicale*" maddesinde, alıntılamanın her dönemde müziğin doğasına içkin bir özellik olduğuna hemen başından dikkat çekilmektedir. Söz konusu bölümde vurgulandığı gibi, müzik alanında alıntılama işlemine neredeyse her dönemde başvurulmuş,[1] özellikle alıntılama müziğin temel özelliklerinden birisi durumuna getirilmiştir. Müziksel olan aynı zamanda yazının temel yapıcı unsurlarından birisidir.[2] Teknik terimlerin çeşitliliği alıntının müzikte başlıca uygulamalardan birisi olduğunu yeterince göstermektedir: aranjman, parodi, pastiş, pot-pourri, parça, transkripsiyon, birizlek üzerinde gerçekleştirilen varyasyonlar vb. kullanımların doğasında bir alıntısallık, göndergesellik, ödünçleme (emprunt) özelliği göze çarpmaktadır. Müzikte ödünçleme, izlek düzleminde olduğu kadar kullanılan formüller, figürler, tarzlar, biçemler üzerinden de gerçekleştirilmektedir. Bu kullanımlar her müziksel yapıtın az ya da çok diğer müziksel sözcelerle, sözlerle,

önceki ya da çağdaş diğer sözce türleriyle ilişki içerisinde olduğunu bildirirler. Roland Barthes'ın, «*her metin eski alıntıların yeni bir örgüsüdür*»[3] tanımı müziksel alanda da yeterince karşılık bulmaktadır. Genel olarak yazın dışında müzik ve diğer sanatsal biçimler, her sanatsal yaratı bir sanatçının ortaya koyduğu yapıtların bir özümlenmesi ve dönüştürümüdür diyebiliriz. Her türden yazı bir tür yenidenyazma olduğuna göre, alıntı, gönderme, ödünçleme, yansılama, öykünme müziğin, yaklaşımımıza uygun olarak söylersek, şarkı sözlerinin odağında bulunmaktadır. Gerçekten de ağırlıklı olarak göstergelerarası bir sorgulamayı zorunlu kılan bu türden alışverişlerin şarkı sözlerinde alabildiğine yoğun olduğunu görüyoruz. Sıralayacağımız örnekler bu olguyu yeterince somutlaştırmaktadır.

Önceki çalışmalarımızda önerdiğimiz gibi, bu konuda ayrıntılı ve derinlemesine araştırma yapmak isteyen araştırmacılara yönelik olarak, «müzikte» kimi yazınsal ve sanatsal göndermeleri bir «derleme» mantığıyla bir araya getirerek, bir tür göndermeler sözlüğü/listesi oluşturma arayışımıza burada da bağlı kalacağız. Didaktik bir arayışımız olduğundan, ağırlıklı olarak Jean-Philippe Ury-Petesch'in derlediği *L'intertextualité Lyrique* yanında *Iron Maiden, Morceaux d'esprit: thèmes et origines des chansons de la Vierge de Fer*'i ve Céline Cecchetto'nun derlediği *Chanson et Intertextualité*'yi temel gönderge yapıtlar olarak alarak, bu yapıtlardaki kimi çalışmaların kaba özetlerini sunmakla yetineceğiz (bunlara kaynakça yer alan çok sayıda başka çalışmayı ekliyoruz). Kimi zaman çözümsel bir tutumla, şarkı sözlerinde beliren kimi biçimsel ve anlamsal dönüşümler üzerinde kısa da olsa durmaktan geri durmayacağız.

Müzik ve yazın arasındaki alışverişlerde en sık rastladığımız kullanımlar şunlardır: ya bir yazarın daha çok bir şiiri olduğu gibi, bir dizi biçimsel ve anlamsal dönüşümden geçirilerek yinelenmekte; ya da aynı yöntemle, bir başka yazarın bir eseri (roman, tiyatro) yanında, kimi müzik türlerinde gördüğümüz gibi, *İncil, Kur'an* gibi yazınsalın alanında sıklıkla gönderme yapılan kutsal metinlerden kimi kesitler alıntılanmakta, kimi zaman da baştan sona yenidenyazılmaktadır. Sanatın başka biçimleri, özellikle sinema, hatta felsefe bile kimi şarkı sözlerinde birer altmetin olarak yeniden kullanılmaktadır (bu konuya başka bir çalışmada değineceğiz). Daha çok şiirlerin, ayrıca değişik romancıların klasikleşmiş yapıtlarının şu ya da bu biçimde, değişik metinlerarası yöntemlere göre alıntılanıp bir yenidenyazma işleminden geçirildikleri değişik örneklere şöyle bir göz atıldığında kolaylıkla görülebilecektir.

Şiiri şarkıya uyarlayan pek çok sanatçı bulunduğunu biliyoruz: Örneğin, Louis Aragon, Jacques Prévert, Paul Verlaine, Victor Hugo, Alfred de Musset, Robert Desnos, Jean de La Fontaine, dizeleri şarkıya bir uyarlama yöntemiyle aktarılan yazarlardan birkaçıdır. Jean Ferrat, Isabelle Aubret ile Aragon'un « *Aimer à perdre la raison* », « *Que serais-je sans toi*», «*J'arrive où je suis étranger*»'sini; Léo Ferré onun

«*Elsa blues*»'sunu, Rimbaud'nun «*Comme les poètes de sept ans*», Apollinaire'in «*Sous le pont Mirabeau* ve «*la Chanson du mal aimé*»'sini; Georges Brassens, Hugo'nun «*Gastilbeza*» ve Barbara ile birlikte, «*la Légende de la nonne*»'unu; Villon'un «*la Ballade des dames du temps jadis*»'ini; Serge Reggiani, Rimbaud'nun «*le dormeur du val*»'ini; Jean Louis Aubert, Rimbaud'nun «*Sensation*»'unu; Ridan, Du Bellay'nin «*Ulysse*»'ini şarkıya uyarlarlar. Kimi sanatçılar da saygısını bildirmek (en sık başvurulan işlev budur) adına şarkı uyarlamalarına başvururlar: Serge Gainsbourg, *Baudelaire*'de ve *Ronsard 58*'de; Brigitte Fontaine, *Comme Rimbaud*'da; Michel Depech «*Rimbaud chanterait*»'de; Léo Ferré «*Pauvre Rutebeuf*»'de ; Charles Trénet «*Verlaine*» ve «*l'Ame des poètes*»'de; Adamo «*Pauvre Verlaine*»'de bu yola başvururlar. Özellikle Léo Ferré'nin, Fransız şiirinin önemli isimlerini kullanarak albümler çıkardığı bilinmektedir. 1964 yılında çıkardığı *Verlaine et Rimbaud*; 1967 yılında çıkardığı *Léo Ferré chante Baudelaire* adlı albümler bunlar arasındadır. 1957 yılında ise *Les Fleurs du Mal* başlığıyla bir albüm çıkarmıştır. Pek çok başka yazar ve yapıtları albümlerine konu olmuştur. L. Ferré, kimi zaman kısaltarak, kimi bakımlardan ekleme ve çıkarmalar gibi dönüşümler yaparak şiirleri yenidenyazma yoluna gitmiştir. Örneğin Verlaine'in «Chanson d'automne»unda aynı dizeyi (les sanglots longs) yineleyerek, minimal düzeyde bir «genişletme» işlemine başvurmuştur. Dolayısıyla şiirden müziğe geçişte vurgu, tonlama, dizem vb. konularda ister istemez çeşitli dönüşümler de yaratmıştır. Anne Claire Gignoux «Mettre un texte littéraire en musique: une interprétation intersémiotique» adlı çalışmasında biçimsel dönüşümler konusunda ayrıntılı belirlemeler yapmaktadır. Biçimsel dönüşümlerle bir «jazzy» havası yaratmaya uğraştığından söz eden Gignoux, Ferré'nin pek çok bakımdan (biçim, içerik, entrüman kullanımı vb.) cazın biçimsel zorunluklarına uyduğunu belirtir. Onun şarkılarında geleneksel yapının bu tür kullanımlar aracılığıyla sürdürüldüğü sonucuna varır.

Klasikleşmiş şairleri yeniden «*yaşama döndürmek*» sanatçılar arasında bildik bir tutumdur. Anımsattığımız gibi, kimi zaman saygısını bildirmek, kimi zaman yalın bir esinlenme ya da taklit, kimi zaman kötüleme, kimi zaman postmodernist bir mantığa bağlı kalarak, eskisinden yeni bir şeyler ortaya çıkarma vb. amaçlarla yazarların yapıtları yinelenir. Besteciler klasik şairlerin yapıtlarını yenidenyazarken müzikleştirir, müziksel yinelemenin örneklerini sunarlar. Jean-Louis Murat bu nedenle, «*herkes istediğini söyleyebilir, Fransız şarkıları müziğe aktarılan şiirdir*»[4] demekten kendini alamaz. Genel tutuma uygun olarak, metnin ve müziğin buluşturulduğu böyle bir kullanımla, müziksel yapılara uygun olarak, şiirleri oldukları gibi yinelemek yerine kimi dönüşümlere uğratmaktan geri durulmaz.

Müziksel dönüşüm konusunda en fazla öne çıkan, dolayısıyla şarkıları metinlerarası okumaya en elverişli olan şarkıcılardan birisi Serge Gainsbourg, diğeri Hubert Félix-Thiéfaine'dir. Bir sonraki yazıda bu sanatçıların şarkılarında yazınsal

göndermelerin payına değineceğiz. Bir roman bağlamında, müzikte alıntılanan, şu ya da bu biçimde gönderme yapılan yapıtlar arasında Fransız edebiyatının klasikleşmiş yapıtları olarak görülen Flaubert'in *Madame Bovary*'si, ayrıca Proust'un *Du côté de chez Swann*'ı sayılmaktadır. Özellikle *Madame Bovary*'nin müzik alanında yoğun bir yenidenyazma işleminden geçirildiği görülmektedir. Damien Dauge, Flaubert'in *Madame Bovary*'sinin 1933 yılından başlayarak günümüze gelinceye kadar müziğe uyarlanmış biçimlerinin bir listesini çıkarır. Liste oldukça uzundur. Örneğin Darius Milhaud 1933 yılında romanın bir piyano uyarlamasını yapar. İtalyan Romolo Grado ve Sergio Rendine 1978'de; Avustralyalı Lynette Lancini 1993'de romanı piyanoya uyarlarlar. André Cadou 1936 yılında Gaston Baty'nin bir tiyatro oyunu için *Madame Bovary*'nin sahne müziğini besteler. Aynı biçimde 1938'de İsveç'te Gösta Nystroem ve 1939'da Dag Wirén, 1940'da Rusya'da Dmitri Kabalevski, 2004'te Arjantin'de Gabriel Barredo ve Patrico Lutteral romanı sahne müziği olarak kullanırlar. 1995'de Yunanlı Georges Aperghis ondan müzikal bir tiyatro çıkarır. "*Happiness Dailly*" başlığı altında, bu kez 2009 yılında aynı sanatçı onun üzerine bir başka müzikal tiyatro yazar. 1948'de Elsa Barraine piyano ve orkestra eşliğinde bir radyo uyarlamasını; Macar Miclós Rozsa 1949'da orkestra suitini yaparlar. *Madame Bovary* daha sonra değişik müzik türlerine aktarılarak yenidenyazılır. Emmanuel Bondville 1951 yılında üç perdelik opera uyarlamasını yapar. 1955 yılında İtalyan Guido Pannain; 1967'de İsviçreli Heinrich Sutesmeister; 1995'de Amerikalı Michael Torca romanın opera biçimlerini yazarlar. İsveçli Jan Wilhelm "*Pour Madame Bovary*" başlığıyla romanı org müziği biçiminde uyarlar. Romanın şarkı uyarlamalarının sayısı oldukça fazladır. 1964'de Juliette Greco "*Madame Bovary*"; 1976'da Isabelle de Funes "*Comme Madame Bovary*"; 1976'da Nicole Croisille "*Emma, je m'appelle Emma*"; 1980'de Polonyalı Jacek Kaczmarski "*Pani Bovary (Madame Bovary)*"; 1987'de Francesco Guccini "*Signora Bovary*"; 1987 Gazebo "*Madame Bovary*"; 1997'de İspanyol La Penubra "*Madame Bovary*"; 2002'de İtalyan Patty Pravo "*Emma Bovary*"; 2002'de Latin Amerikalı (Arjantin-Meksika) Liliane Felipe "*Madame Bovary*" başlıkları altında şarkı yaparlar. Ayrıca *Madame Bovary* değişik şarkı biçimlerinde de yeni uyarlamalarla karşımıza çıkmaktadır. 1995'de Armando Battiston, 1997'de William Watson caz; 1995'de İngiliz Sidi Bou Said grubu, 2003'te İtalyan Flap, 2006'da Alman Britta, 2007'de İngiliz Main alternatif rock; 2009'da Undertrain grubu; 2007'de İngiliz Jim Musgraive; 2002'de Fransız Violet Rock Tribut; 1997'de Brezilyalı Equipe Especial rock; 1999'da Brezilyalı Panará Blues blues-rock tarzında uyarlamalar yaparlar. 1984 yılında Igor Reghin "*Bovary valse*" başlığında bir gitar uyarlaması; 1998'de Thomas Louis Marie "*Emma: Madame Bovary*" başlığı altında 7 şarkılık bir derleme yaparlar. 1999'da Patrick Doyle senfonik bir parça besteler. 2002'de Macar Roby Lakatos romanın bir Çingene müziği; 2005 yılında İtalyan *Science Force* grubu elektronik müzik; benzer biçimde Alman Sar Laera grubu elektronik müzik; 2008'de İspanyol Mr. Bovary Beats grubu "*bovarymixbeats*" başlığıyla yine bir elektronik

müzik; 2007'de Amerikalı Kim Miller romanın bir halk şarkısı, 2007'de Hollandalı Klasten HOLT ise bir konçerto; 2006'da Noga grubu, 2009'da İtalyan Morena, aynı yıl yine Fransız Sucre Pop grubu pop şarkı uyarlamalarını yaparlar.

Bu liste *Madame Bovary*'nin değişik ülkelerde, değişik sanatçılarca, değişik müzik türleri içerisinde değişik biçemlerdeki müzik tarzlarında sürekli olarak yenidenyazıldığını, romanın dünya kültürünün temel göndergelerinden birisi olduğunu göstermektedir. Damien Dauge, ayrıca *Madame Bovary en chansons: la revanche musicale d'Emma sur Flaubert*'de değişik sanatçıların *Madame Bovary*'yi biçimsel, işlevsel bakımdan nasıl dönütürerek yenidenyazıldıklarını inceler.

Madame Bovary, değindiğimiz gibi, klasik olduğu kadar modern ve postmodern tanımlamalarına uyan müzik türlerinde sürekli bir gönderge nesnesi yapılmıştır. Ya da şarkı sözlerinde romana, roman kahramanlarına göndermeler bulunmaktadır. Fransız edebiyatı içerisinde şarkılara konu olan, müzikselin alanında en fazla dönüştürülen yapıtlardan birisi Flaubert'in bu romanı olmuştur. Kimi zaman ticari amaçlı, kimi zaman estetik bir haz vermek, kimi zaman yazara saygısını bildirmek vb. amaçlarla dönüştürülerek güncellenmiştir. Kimileri ise romanın müziksel bir yapı üzerine oturtulduğundan, hatta Flaubert'i, Damien Dauge'un vurguladığı gibi, "*Fransız nesrinin Beethoven*"ı olarak nitelendirmekten geri durmamışlardır. Kimi zaman sıradanlaştırılarak ticari bir nesne durumuna getirilen, karikatüral bir tutumla güncele taşınmasıyla Madame Bovary'nin kişiliği bakımından kültürel kimliğin temel bir taşı; geleneği sürdürme girişiminde zorunlu bir uğrak olduğunu yeterince göstermiştir. Öyle ki Fransa'da 1960-1970'li yıllar arasında ortaya çıkan feminist hareketler bağlamında romandaki bakış açıları yeni bir çerçevede kullanıma sokulmuştur. Örneğin Jacques Brel *les Jardins du Casino* adlı şarkısının son bölümünde Charles Bovary'nin bakış açısından gazinoya girip çıkanları betimler: "*les vieux messieurs rentrent au bercail/Retrouver le souvenir jauni/De leur Madame Bovary/Qu'ils entretiennent vaille que vaille.*" Feminist bakış daha çok Juliette Gréco'nun *Parlez-moi d'amour* adlı albümünde yer alan, sözlerini Georges Walter'ın yazdığı, müziğini Philippe Gérard'ın yaptığı "*Madame Bovary*" adlı şarkıda kendini belli eder. Sanatçı şarkısında Madame Bovary'nin psikolojik anlamda portresini bir özet biçiminde yineler: sevgi yokluğu yanında eve kapatılan bir kadının can sıkıntısı izlekleri varoluşsal bir çerçevede yenidenyazılır. Taşra, düş, eşinin soyadını alma, yaşamın gelip geçiciliği, günlerin monotonluğu vb. bilinen özelliklere yer verilir. Böylelikle kısa biçime indirgenmiş, şarkılaştırılmış bir *Madame Bovary* yaratılmıştır. Madame Bovary'nin can sıkıntısına klişeleşmiş bir imge olarak başka şarkı sözlerinde de gönderme yapılır. Mylène Farmer'ın "*Je m'ennuie*" adlı şarkısında Baudelaire'i ("*spleen*") ve Sartre'ı ("*nuasée*") düşündüren anıştırmalarla *Madame Bovary*'ye anıştırma yapılır. Isabelle de Funès, *Madame Bovary* adlı şarkısında romana yalın bir gönderme yapmanın ötesinde Madame Bovary'yi bir karşılaştırma

nesnesi durumuna getirerek, onun taşra ortamında yaşadığı "*trajik yazgıyı*" yaşayan, acı çeken, zamanın akışını korkuyla duyumsayan, sevgisizlik içerisine batmış, düş kırıklığı yaşayan tüm kadınları birlik olmaya çağırır. Romanın doruk noktaları en öze indirgenerek yalın bir anıştırma biçiminde yinelenir. Nicole Croisille'in *Emma (je m'appelle Emma)* adlı şarkısında ise birinci kişi adılında yakınmalarını dile getiren sanatçı bir özdeşleşme süreci içerisinde, üçüncü tekil kişi ve geçmiş zamanın hikâyesini kullanarak, uzamı (Normandie) anıştırarak hem Emma Bovary'nin öykü zamanına gönderme yapar, hem de kendi yakınmalarını yeni zamanda (şarkının zamanı) yineler. Romanda hiç kimseye içten bir sevgi beslemeyen Emma, şarkıda daha "*kahramansı*" bir tutumla sunulur, ancak kullanılan enstrümanların lirik tonda vuruşlarıyla, doğrudan bir söylemle anlatıcının sesinin işitilmesiyle, koro aracılığıyla Emma'nın dramatik ve ruhsal portresi yeniden çizilir, trajik ölümüne gönderme yapılır. Kimi zaman da Emma karikatürleştirilerek kültürel bir basmakalıp durumuna getirilir. Öyle ki örneğin Pierre Perret "*Lire*" adlı şarkısında yazınsal okuma yaparken yine basmakalıplaşmış değerleri olan klasik yazarların ve kişilerin isimlerini sıralar: Robinson, Gülliver, Balzac, Machiavel, Kessel, Casanova, Cosette, Javert, Sacho Pacha, Don Kişot, Frérédric Dard, Voltaire, Rousseau, Gil Blas, Restif de la Bretonne, Lewis Caroll, Albert Cohen, Pierre Dac, Verlaine, Prévert, Lao Tseu, César Birotteau, Jorge Amado, Julio Cortazar, Blaise Cendrars, Jules Renard, Raymon Roussel, Dumas, Rabiolot, Zazie (metroda), *Gecenin Sonuna Yolculuk*, la Rochefoucauld, Shakespeare, Chamfort, Jacques Vingtras. Marquis de Sade ise Madame Bovary'nin evine "*götürülür*". Liliana Felipe "*Como Madame Bovary*"de kişilik özellikleri basmakalıplaşmış Madame Bovary'ye yine basmakalıplaşmış özellikleriyle akılda kalan diğer Madame'lar yanında anıştırma yapar: Giacomo Puccini'nin ünlü operasında, eşi tarafından aldatılınca intihar eden kahramanı Madame Butterfly, göz kamaştırıcı bir yaşam süren, eşinden ayrılıp XV. Louis'nin metresi olan, ancak kırk yaşlarında yaşamdan kopan Madame Pompadour, salon yaşamının en bilinen isimlerinden birisi olan Madame Recamier. Böylelikle şarkılarda romandan çok Madame Bovary'nin basmakalıplaşmış kişilik özelliklerine (melankolik kadın) anıştırma yapılır. Yapılan anıştırmalar, göndermeler aracılığıyla şarkıcıların Madame Bovary'nin mitikleşmiş kimliğiyle özdeşleştikleri olur. Şarkı sözlerinde sanatçılar onunla özdeşleşme eğilimlerini sıklıkla belli ederler. Söz konusu özdeşlik istemli bir özdeşliktir, Damien Dauge'un söylediği gibi, "*büyük sevinç veren bir özdeşleşme*"dir. Daha çok kadın dinleyicileri hedef seçen ve *Madame Bovary*'ye gönderme yapılan şarkılarda erkeğin yararlandığı olanaklar karşısında eziklik yaşayan, "*kadınsevmez bir toplumda*" kenara itilen kesimin koşullarının yarattığı acıma duyguları yansıtılır. Dolayısıyla Emma'nın yazgısı ötekiler için bir ayna işlevi görür: "*Onu hemen tanıdım, sevdim, tanıdığım bir dost gibi sevdim. Onun yaşamıyla özdeşleştim, o denli ki sanki o bendim, ben de o!*"[5]

İsviçreli şarkıcı Noga, "*Madame Bovary*" adlı şarkısında ev kadınlarının günlük sıkıcı ve tekdüze yaşam koşullarını dile getirmektedir: "*Madame Bovary s'ennuie/ dans sa petite vie/Emma c'est toi c'est moi et elle aussi.*" Romanda temel bir izlek durumunda olan can sıkıntısına anıştırma yapılarak Madame Bovary varoluşsal bir dayanak işlevi gören bir ikon durumuna getirilir. İngiliz şarkıcı Jim Muscrave "*Madame Bovary*" adlı şarkısında ona gönül borcunu dile getirir: "*Madame Bovary, tu as été si bon avec moi.*" Kurtarıcı kadın rolüyle şarkıda yer alır. Bu özellikleriyle gerçek değil, "kurgusal bir kadın" olduğunu vurgulamaktan da geri durmaz. İtalyan şarkıcı Gazebo ise Madame Bovary'yi yaşama anlam katan bir sevinç kaynağı olarak tanımlar:

> *Without you Madame Bovary/Nothing can mean anything/With your presence here/Life is evident/All the colours in the world/Cannot be there without you*

Böylelikle Madame Bovary'yi romanda tanımlanan biçimiyle can sıkıntısından umutsuzluğa batmış birisi olarak değil, mutluluk esinleyen birisi olarak betimler. Şarkının son bölümünde sözü edilen "*Flaubert ve Romantikleri öğreten genç bir bayan*" dizesiyle Madame Bovary "*okumaya düşkün bir Fransız Bayan*" olarak gösterilir. Emma Bovary'yi yok oluşa götüren şeyin okumaları olduğu düşüncesi yerini "*erkekler için ortak bir düşlem*" düşüncesine bırakır. Bu türden kullanımlarla ve Madame Bovary aracılığıyla yazarına metinlerarası göndermelerin işlevleri arasında sayılan "*saygısını bildirme*" amacı güdülür.

Ancak Madame Bovary'ye gönderme yapılan tüm şarkılarda bir saygı anlatımı hedeflenmemektedir. Kimi zaman Emma'nın başka kişilik özellikleri öne çıkarılmaktadır. Kim Miller, *Madame Bovary*'nin *"çok fazla romantik gereksinimleri ve beklentileri"* olmasını eleştirir, bununla birlikte *"çekici ve sevimli, arzulayıcı ve itici"* yanları bulunduğunu itiraf eder. *Undertrain* grubu üyeleri ise Emma Bovary'yi eleştirirler, onu edilgenlikle, "*hep daha fazlasını istemekle*" suçlarlar. Onu doyumsuz kadın simgesi durumuna getirirler. Kişiliği konusunda öne çıkardıkları Madame Bovary'nin "*bencilliği*", yanlışları konusunda kendini sorgulayamamasıdır.

Rock müzik tarzında yorumlanan *Madame Bovary* erkek egemenliğine vurgu yapar. Erkek ve dişi karşıtlığı bu şarkıda gündeme getirilir. Kimi şarkılarda ise Emma Bovary'nin kişilik özellikleri, yazgısı vb. konular yerine Flaubert'in yazısındaki şiirsel yana vurgu yapılır. Jacek Kaczmarski *Pani Bovary*'de bir Fransızın evinin içini canlandırarak arka planda Bovary tarzında bir özlem, bekleyiş ve can sıkıntısı duygularını iç içe sokar. Flaubert'in ayrıntılarda bulduğu dokunsal, kokusal, görsel duyumlara bakışını çevirir. İtalyan şarkıcı Francesco Guccini ise geleceği belirsiz bir yaşam biçiminden söz eder: "*Derrière ce jour il y a encore la nuit.*" Kimi şarkılarda ise Emma Bovary'nin şu ya da bu kişilik özelliği üzerinde durmak yerine, romanın tümü

üzerinde odaklanılır; böylelikle tek bir şarkı yerine birden fazla şarkıda romanın tümü yenidenyazılır. Jean-Louis Bailly ve Thomas Louis Marie, *Emma (Madame Bovary)* adlı derlemede baştan sona romanı müzikleştirirler. Kuşkusuz bir şarkı bağlamında yenidenyazılan romanın alabildiğine sıradanlaştırıldığını, yalınlaştırıldığını anlamak oldukça kolaydır. Ancak Fransız romanında temel bir durak konumunda olan bir yapıtın basmakalıplaşmış özelliklerinin yinelenmesi onun ve başkişisinin değerine vurgu yapılması bakımından önemlidir. Metinlerarasılık görüngüsünde güncellenerek yenidenyazılan yalnızca biçimsel kimi unsurlar değildir, aynı zamanda bunlar aracılığıyla kimi estetik değerler, yazarın yeteneklerine ilişkin ayrıntılardır. Burjuva yaşamın gelişip serpilmesinin eleştirildiği, Kim Miller'in "*Madame Bovary*"'sinde olduğu gibi, kimi şarkılarda Flaubert'in vasat burjuva yaşamına karşı yönelttiği toplumsal eleştiri yinelenir.

Müziksel bir yapıda kırkın üzerinde "aktarımı" (transfert) yapılan Flaubert'in *Madame Bovary*'si dışında, kimi diğer yapıtlarından alıntılanan unsurlar şarkı sözlerinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Julie Pietri'nin *La Légende des madones* adlı albümdeki ilk şarkının adı "Salammbô"'dur. Arthur H'nin *Trouble-Fête* (1996) adlı albümünde aynı adlı bir şarkı yer alır.

Madame Bovary ve *Salammbô* konusunda uygulanan yöntem yine Fransız romanının bir başka temel durağı olarak bilinen, Marcel Proust'un *Du côté de chez Swann* adlı romanı konusunda karşımıza çıkar. Hollanda kökenli frankofon şarkıcı Dave Levenbach ya da gerçek adıyla Wouter Otto Levenbach, "*Du côté de chez Swann*" adlı şarkısında Proust'un romanındaki şiirsel yapıyı, bilinen temel izlekleri (zaman) yineler. Romanın yaşamöyküsel unsurlar kapsayan şiirsel havasını şarkısına taşıyarak yenidenyazar. Dave, bu tutumuna *Du côté de chez moi* adlı özyaşamöyküsel anlatısında da bağlı kalır; Proust'a olan hayranlığını yapıtının başlığıyla bildirir. Yenidenyazma işlemine bağlı olarak, birkaç dakikalık şarkıya indirgenen roman ile yer aldığı yapıt arasında çok sayıda dönüşüm işlemi gerçekleştirir. Müzikleştirilen her yazınsal yapıt konusunda benzer uygulamalara rastlamak doğaldır. Thanh-Vân Ton-That "*Proust en chanson: Dave lecteur de Du côté de chez Swann*" adlı yazısında söz konusu bu dönüşümleri ele alır. Dave, yaşamöyküsel unsurları araya karıştırarak kendi özlem, beklenti, düşlerini, çocukluk aşklarını Proust'un kahramanı üzerinden yansıtma yolunu seçer. Duygusallık yüklü şarkıda Proust'un adını anmasa da, bir düzdeğişmece kullanımıyla, Swann'ın adı ya da *"çiçek açmış kız"* eğretilemesiyle ya da Proust'a özgü "*gölgesinde...*" kalıpanlatımıyla romana anıştırmalar yapar. Anımsama bu şarkıda da öne çıkan bir izlektir. Sanatçı, Proust'un yapıtındaki tipleşmiş, basmakalıplaşmış anlatım biçimlerini yineler. Dave'in 1976 yılında yazdığı ve büyük başarı kazanmış olan şarkısının rock tarzında yeni bir versiyonunu Calogero yapar.

Fransız yazının bu bildik iki temel yapıtı dışında, genel olarak değişik ülkelerden yazarların klasikleşmiş yapıtlarını şu ya da bu biçimde şarkı sözlerinde alıntılayan, yenidenyazan sanatçı, müzik grubu, söz yazarı sayısının alabildiğine fazla olduğunu biliyoruz. Çalışmanın sınırları içerisinde sıraladığımız listeye yazınsalın olduğu kadar kutsal sayılan metinlerden unsurlar taşıyan onlarca başka şarkı eklemek olasıdır. Hubert Félix Thiéfaine, Serge Gainsbourg bir başka yazıda üzerinde biraz daha fazla duracağımız sanatçılar olacaklar. Önce yazınsalın verilerini kendi müziklerine ya da tersine yazınsalın alanına müzikselin verilerini taşıyan çok sayıda yapıt bulunduğunu anımsatalım. Önceki çalışmalarımızda benimsediğimiz tutuma uygun olarak yazınsal olanda müziksel olanın izleri yerine, müziksel olanda yazınsalın izlerini ele aldığımızdan, burada yalnızca birinci seçeneğe ilişkin değişik örnekleri sıralayacağız.

Valérie Nativel'in «*Le Petit Prince d'art Mengo: un pictura poesis?*»[6] adlı çalışmasında sorguladığı gibi, besteci ve yorumcu Art Mengo ya da asıl adıyla Michel Armengo «*Le Petit Prince*» adlı şarkısında doğrudan Saint-Exupéry'nin aynı adlı romanına gönderme yapmakla kalmaz, alıntıladığı kimi tümceleri değiştirmeden şarkı sözlerinde kullanır. İmgesel bir dil kullanımı arayışında olan sanatçı gerçeküstücü şiirin etkilerini duyurmaya çalıştığı yapıtında düş ve çocukluk izleklerini, çocuksu imgelemin yarattığı bir düş evrenini betimler. Kimi zaman doğrudan bir alıntı («*Dessine-moi un mouton*»), kimi zaman da değişik imgeler aracılığıyla, Saint-Exupéry'nin romanındaki dekorun kimi verilerini yineler, çölün sözlüksel alanında konumlanan sözcükleri ve imgeleri yan yana ekler. Şarkının yer aldığı *Le 15 août en février* adlı albümdeki bir başka şarkıda, *Nadja*'da bir diğer gerçeküstü gönderme bu kez André Breton'dur. Dilin betisel düzlemde yaratıcılığını bu türden göndermelerle dışa vurur. Aynı anda hem dinleyicinin kafasında şiirsel imgeler aracılığıyla değişik etkiler yaratmak hem de Fransız yazınının iki önemli yazarına saygısını bildirmek yolunu seçer. Art Mengo, *le Petit Prince*'in sözlerinde karşımıza çıkan alıntı, anıştırma, çağrışım yaptırma gibi kullanımlar aracılığıyla, söz bilimdeki bir *ekphrasis* karşılığıyla söylersek, ruhsal durumunu betimlemek arayışındadır.

Le Petit Prince yalnızca Art Mengo'ca değil, müziğin değişik biçimlerinde değişik sanatçılarca, (bunlar arasında Marie-Josée Neuville, Gérard Lenorman, Céline Caussimon, Ridan, Chris Alyan'ı sayabiliriz) yorumlanmış, 18 sekiz değişik versiyonu oluşturulmuştur. Saint-Exupéry'nin yapıtına doğrudan bir gönderme biçiminde yer veren yapıtlardan başka romanın ses kaydı, sinema, çizgi roman ayrıca müzik ve tiyatro alanında çok sayıda uyarlamaları bulunmaktadır. Örneğin Rus besteci Lev Knipper 1964 yılında *le Petit Prince* başlığıyla romanın bir opera uyarlamasını gerçekleştirir; buna Richard Cocciante'nin 2002 tarihli *le Petit Prince*, Rachel Portman'ın *The Little Prince*, Nicolaus Schapfl'ın 2003 tarihli *Der Kleine Prinz* adlı opera uyarlamaları; Francesca Zambello ve Joseph McMAnners'ın 2004 tarihli *The Little Prince* adlı müzikal gösterisi; Fous d'la dame ve The Strange Fruit

adlı tiyatro topluluklarının 2008 tarihinde tiyatroya uyarlanmış müzikal gösterileri sayılabilir.

Valérie Nativel «*L'Alchimiste» d'Abd al Malik: portrait de l'artiste en prophète*» başlıklı bir diğer çalışmasında bu kez Paulo Coelho'nun *Simyacı* adlı romanının sanatçının aynı adlı parçasındaki payını ele alır. Fransız rap müzik tarzını benimseyen müzisyenler arasında önemli bir yer tutan Abd al Malik, Paulo Coehlo'nun söz konusu romanına gönderme yaparken sanatçının din, Tanrı ile olan ilişkilerini sorgular. Bu kadarla kalmaz kutsal kitaplardan alıntıladığı kesitleri şarkı sözleri arasına karıştırır. Şarkıda hem varoluşu, hem de kendi varlığını sorgular, tinsel bir arayışa çıkar, içe dalma, bilgelik vb. izlekleri öne çıkarır. Tasavvuf kültürünün verilerini kullanan, bu kültüre yaslanan sanatçı *Simyacı* aracılığıyla evrensel barış ve sevgi izleklerini işler. *Spleen et idéal* adlı şarkısı ise Baudelaire'in *Fleurs du Mal*'ine bir göndermedir. Aynı şarkıda Goerges Orwell, Shakespeare ve onun *Othello*'su diğer göndermeleridir. *Dante* adlı albümünde yer alan şarkılarda birer müziksel kolaj biçiminde değişik müzik türlerini (slam, hip-hop, jazz) iç içe sokar, *Césaire* adlı parçada Aimé Césaire'in *Dorsalle Bossale*'ından kesitlere yer verir. *Dante*'de *İlahi Komedya* yazarının, alışkanlıkları kırarak Latince yerine Toscanaca kullanması bilginin ve kültürün demokratikleşmesi adına bir girişim olarak algılanması gibi, Abd al Malik de rap müziğin, edebiyatın yalnızca elit kesimin değil herkesin ortak iyesi olduğunu savunur; *«sanat anlayışım budur»* der.[7] Üniversitede felsefe ve klasik edebiyat eğitimi alan Abd al Malik, Raymon Calver, Albert Camus, Molière, Corneille, René Char, Michel Quint gibi pek çok yazara şarkı sözlerinde gönderme yapar. Yaşamöyküsel verileri şarkı sözlerine bolca karıştırarak, hoşgörünün savunmasını yapmaya uğraşan, bunu da *İncil*'den ve *Kur'an*'dan alıntıladığı unsurları yan yana getirerek gerçekleştiren sanatçı bir anlatı içinde anlatı mantığıyla *Simyacı*'nın İspanya'dan başlayan ve Mısır'a uzanan yolculuğuna benzer biçimde, Strasbourg'dan başlayan Fes'e uzanan yolculuğunu konu edinir. Kendi gerçekliğini, sokaktaki yaşamı bu yolla dile getirir.

Dinsel verileri şarkı sözlerinde başka sanatçıların da yoğun olarak kullandıklarını biliyoruz. Aurélien Bécue'nün belirlediği gibi,[8] *The Fall* grubu (grubun adı Albert Camus'nün *Düşüş* adlı yapıtından esinlenilerek konulmuştur) özellikle grubun şarkı sözlerini yazan Mark E.Smith, yazınsal göndermeler yanında dinsel içerikli yazarların metinlerine yalın birer gönderme ve değişik alıntılama biçimlerine göre yer vermektedir. Grubun *I Am Kurious Oranj* (1988) adlı albümde yer alan «Dog is life/ Jerusalem», William Blake'in yazdığı bir şiirin : «*Jerusalem*»'in (diğer adıyla *And Did Those Feet in Ancient Time*'ın) parodik bir yenidenyazımıdır. Bu şiir pek çok besteci tarafından müziğe uyarlanmış[9] ve kimilerinde İngiltere'nin ikinci bir ulusal marşı durumuna gelmiştir. Blake'in adını şarkının sözlerinin diğer yazarı olarak tanıtan Mark E. Smith, yazarın şiirini aşırmak gibi bir yola girmekten çok, bir alıntısallık süreci içerisinde ötekinin yapıtını yineler. Blake'in şiiri kendi şarkı sözlerinin alt-

metnini oluşturur, metnin arka planında İncil'e yapılan örtük göndermeler ya da vatanseverlik unsurları alaycı bir dönüştürüm işlemiyle yinelenerek şiirin söylensel havası sıradanlaştırılır. Blake'in şiirinde İsa peygamberin Aziz Joseph d'Aritmathie ile İngiltere'de Glastonbury'ye yaptığı sanılan ziyarete gönderme yapılır. «Chariot of fire» İncil'de anlatılan, Elie peygamberin göge yükselişine bir göndermedir. İsa'nın İngiltere'ye yaptığı yolculuğun anlatıldığı bölümün alıntılandığı kesitte *Saint-Jean'a göre Apokalips'ten* alıntılanan efsanede, İsa'nın yeni bir Kudüs kurmak için yeryüzüne ikinci gelişi haber verilir. Şiir, efsane ve *İncil*'i birleştirerek başlar; önceden İngiltere topraklarında ülkenin sanayileşmesini simgeleyen «*şu şeytansı kara değirmenlere*» karşı mücadeleye anıştırma yapar ve yeni bir Kudüs'ün kurulmasına çağrıda bulunur. Kudüs, yeni bir yeryüzü cenneti kurulması amacıyla, düşüncenin bireysel olarak özgürleşmesinin bir motifi olur. *I am Kurious Oranj* adlı albümdeki *Dog is life/Jerusalem*'in yazarı Mark E. Smith gibi, grubun diğer üyeleri de yazınsal alandan değişik alıntılar yapmaktan geri durmazlar. Dokuz dakika süren söz konusu şarkıda Blake'in şiiri yeni bir bağlamda yenidenyazılır. Mark E. Smith'in uzun sözlü girişinin ardından şarkının ortasında Blake'in şiirinin tüm dörtlükleri kimi değişikliklerle yinelenir. Dörtlükler arasına «Kudüs» sözcüğü yerleştirilerek kesintili bir yapı yaratılır. İlk iki dörtlükte farklı bir tonalite göze çarpar. İlk bölümde ölümcül ve yıkıcı bir şiddetin ele geçirdiği kaygı verici ve karanlık bir dünya görünümü sunulur. Birinci bölümde «dog» sözcüğünün sıklıkla yinelenmesi insanın yokluğuna, onun yerini hayvanın almasına vurgu yapar. Köpek her yerdedir, öteki hayvanlara da baskın çıkar. Burroughs'un *cut-up*'larına yakın bir kullanımla, sözcükler rastlantısal olarak yan yana getirilmiş izlenimi yaratırlar, hatta ilk okumada anlamsız bir metinle yüz yüze olduğumuz sanısı uyanır. Böylelikle kabus gibi bir toplum betimlemesi yapılır, siyasal unsurlar bu betimlemeye karıştırılır, iç bunalımı yaratan, kötümser bir dekorda güç çatışmalarının neden olduğu kaotik ortam anımsatılır. Hayvan kişileştirilerek, kaygı verici ve belirsiz bir şiddet ortamına tanıklık edilir. «Dog is life» kullanımı köpek figürü aracılığıyla bu şiddete anıştırma yapar. Şarkının ikinci kesitinde, sokakta yürüyen bir adamın başına gelenler benöyküsel bir yapıda anlatılır: adam bir muz kabuğuna basararak düşer, başını bir tuğlaya çarpar. Alaycı bir tonla başına gelenden hükümeti sorumlu tutar.

Blake'in şiiri üzerinde yapılan değişiklikler daha çok biçimsel düzlemde gerçekleştirilir; anlamsal olarak altmetne bağlı kalınır. Örneğin üçüncü dörtlükte son dize «*Bring me my Chariot of Life*» ve iyelik zamiri ve sıfatı olarak kullanılan «my» ve «me» sözcükleri çıkarılmıştır. Son dörtlükteki ilk üç sözcük değiştirilmiştir. Böylelikle yalın bir alıntı yapmaktan kaçınarak Blake'in metni bir yenidenyazma işleminden geçirilmiştir.

Le Petit Prince gibi Blake'in şiiri de değişik sanatçılarca müziğe uyarlanmıştır: Emerson, Lake & Palmer, *Brain Salad Surgery* adlı albümde ("Jerusalem lyrics");

Monty Python'un değişik skeçlerinde; kimi sinema filmlerinde Blake'in şiiri kullanılmıştır. İngiltere'nin ulusal marşlarından birisi olarak görülen şiir şarkıda yalın bir biçimsel aktarma işlemiyle sınırlı kalmadan, özü ve yurtseverliğe ilişkin yananlamı alınır. 1916 yılında Charles Hubert Hasting Parry'nin versiyonunda *Jerusalem* adını alan şiirle İngiltere'nin savunulması için İngiliz askerlerini yüreklendirmek amaçlanır. Blake'in yapıtını yalın bir alıntı işlemiyle sınırlı tutmayan *The Fall* grubu şiirdeki vatanseverlik yananlamını alaya alır. Son dörtlüklerde yapılan değişiklikler şiirin anlamını farklılaştırır. Tinsel bir mücadeleye çağıran, özgürlüğe susamışlığı dile getiren Blake'in metni doğru ve özgür bir İngiltere düşünü alaya alarak reddeder. Hükümete yapılan sert eleştiri, alaycı tutum ve düş kırıklığı bu anlamı dışlaştırır. Böylelikle iki farklı İngiltere vizyonu sunulur. W. Blake'in romantik vizyonu şarkıda dile getirilen İngiltere vizyonundan ayrılır. Yazar Blake'in idealist vizyonunu reddeder. Toplumsal olarak çökme aşamasına gelmiş, kaotik bir İngiltere, yurtseverlikten söz ediş alaycı bir tutumla eleştirilir. İki yapıt arasındaki dönüştürüm işlemi ciddi ve alaycı işlevlerin karşı karşıya getirilmesiyle yaratılır. İngiltere'nin mutlu bir ortam olacağı düşü bir kuruntudan başka bir şey değildir.

Değişik müzik tarzları arasında, alıntılama, yenidenyazma vb. kullanımlara en fazla rastlanan metal müziği sayabiliriz. 1990'lı yıllardan başlayarak gelişen metal müzikte, bu türden müziğin alt-türlerine uygun olarak yazınsal gereçler yanında mitoloji, kutsal kitaplar, felsefi unsurlar, tarih vd. dönüştürülerek kullanılmaktadır.

Metal gruplarının çıkardıkları albümlerde yer alan şarkıların sözlerinde yazınsalın alanından çok sayıda unsur alıntılanmakta, bir roman kişisi yanında bir yazara gönderme yapıldığına sıklıkla rastlanmaktadır. Sanatçılar yazınsal bir metnin, bir şiirin, resimli bir romanın örgüsüne bağlı kalarak şarkılarının düzenleyimini belirlemek uğraşında olmaktan çok, gönderme yaptıkları türlerden kimi unsurları alıntılamakla yetinirler. Değişik alt-müzik türlerini kapsayan bu tarzda ayrışıklık temel bir estetik seçimdir.

Destansı ya da karanlık atmosferli tonlamalarla *heroic fantasy* müzik türünün temsilcileri, değişik müzik grupları İngiliz yazar John Ronald Reuel Tolkien'den, bir korku yazarı olan Amerikalı Howard Phillips Lovecraft'tan esinlenerek korku türünün düzgülerini müziklerinde yansıtmışlardır. Örneğin Alman *power metal* grubu *Blind Guardian* 1998 yılında çıkardığı *Nightfall in Middle-Earth* adlı albümde Tolkien'in *The Silmarillion*'unun müziksel bir uyarlaması gerçekleştirirken yazarın destansı şiirinin havasını yansıtmaya uğraşmışlardır. Albümde doğrudan Tolkien'in yapıtından alıntılanan anlatısal kesitlere yer verilmiştir.

Bir başka metal grubu olan İngiliz *Cradle of Filth* 2000 yılında çıkardığı *Midian* adlı albümde izlekleri (yaşam, ölüm, kötülük, şeytan, din) ve sözleri Cliver Barker'in fantastik tür tanımına uyan *Cabal* adlı romanından esinlenerek oluşturmuşlardır.

Baker'ın yapıtındaki havaya bağlı kalan grup karanlık bir hava oluşturan koro, yırtıcı bağırtılarla romandaki atmosferi serbestçe müziğe aktarmışlardır. Epik fantezi ve korku romanı türüne uyan bu albümlerde metal müziğin yazınla olan bağları yeterince belirginlik kazanmaktadır.

Tolkien'den esinlenen bir başka grup ise *Ahab*'dır. Guillaume Flouret "*Ahab: les baleiniers du funeral doom*" adlı yazısında[10] Tolkien'den başka, ağırlıklı olarak Melville'in *Beyaz Balina* adlı romanının yenidenyazılmış biçimlerini irdelemektedir. Grubun, ilkinden başlamak üzere tüm albümlerinde Tolkien ve diğer fantastik edebiyat yazarlarının etkisi görülmektedir. Grubun çoğu şarkı sözlerinde yazınsalın dışında mitolojik unsurlara ve efsanelere bolca rastlanmaktadır. Ahab grubunun üyelerinden olan Christian Hector, Daniel Drost ile Herman Melville'in ünlü *Beyaz Balina*'sındaki Ahab tiplemesinden oldukça etkilenerek *hevy metal*in bir alt-türü olan, *funeral doom* olarak bilinen bir müzik tarzı yaratırlar. Bir umutsuzluk ve hiçlik havası yayan *funeral doom*da müzik alabildiğine yavaşlatılarak bir ölüm imgesi yaratılır; bu ağlamaklı, çoğu zaman da düşsel özellikte bir müzik türüdür, yazgı ve yitmişlik düşüncesi kapsamaktadır. Grup üyeleri denize ilişkin izlekleri yineleyerek Melville'in yapıtıyla doğrudan bir metinlerarasılık ilişkisi kurarlar. Gruben en fazla esinlendiği kişi kaptan Ahab olmuştur. Ahab adlandırmasıyla, mitik bir görünüme sokulan Melville'in *Beyaz Balinası*'nda, intikam peşinde koşan kaptan Ahab ile sıkı bir özdeşlik kurulmaktadır. Buna karşın kimi biçimsel değişiklikler hemen göze çarpmaktadır: İsmael'in yerine *The Call of the Wretched Sea* adlı albümde anlatıcı konumuna olan Ahab'ın kendisi getirilmiştir. Sanatçılar, Melville'in yapıtındaki başkişiye yalın bir gönderme yapmakla yetinmezler; aynı zamanda albüm içerisinde *Beyaz Balina*'dan parçalara alıntılar biçiminde yer verirler. Alıntı yaptıklarını açıkça bildirmezler, daha çok kapalı alıntılara, anıştırmalara başvururlar; alıntı yaptıklarını örtük bir biçimde belli ederler. Yüksek bir tonlama ile müzikte sanki gök gürlüyorcasına bir etki yaratılmaktadır. Albümde yer alan *Below the sun* adlı parça *Beyaz Balina*'nın son bölümünün bir yeniden okunmasıdır. Romanın *Av* adlı CXXXV. bölümünde bir durum değişikliği yaratılır. "Üçüncü Gün" adlı bölüm albümde bir sergileme başlığı olarak kullanılır; ardından kaptan Ahab'ın kimi özellikleri rastlantısal olarak, dağınık bir biçimde yinelenir. Şarkıda ölüm düşüncesini yansıtan vurgular hemen göze çarpmaktadır. Ahab'ın Beyaz Balina'ya saldırdığı son anda söylediği sözler alıntılanır: "*I turn my body from the sun*" "Yüzümü güneşten çeviriyorum" tümcesi yazgının elindeki bir kahramanı belirtirken müziksel bir bağlamda yazgıyı kişilertirmek amacıyla kullanılır. Canavar bir *avatar* konumundaki Beyaz Balina aracılığıyla, herkesin yazgısına karşı giriştiği amansız mücadeleyi, acılı bir tini, görülmez bir Tanrı'ya karşı öfkeyi dile getirirken, Ahab grubu *funeral doom* tarzı müziğin içeriğine uygun olarak, okyanusu konu alan şarkılarında benzer biçimde yazgının ağırlığını, yok olma düşüncesini işler. Bu müziğin temposu bir

boyun eğme düşüncesiyle belirlenen bir cenaze alayı yürüyüşüne benzetilir, müziğe derin bir melankoli katılır. Bir kurban konumundaki her birimizi bekleyen acı - ölüm - serinkanlılıkla kabullenilir. *Below the sun*'da insanın, yazgısına karşı mücadelesinin boş bir mücadele olmadığı vurgulanmaktadır. Beyaz Balina'nın sonundaki gibi, denizin binlerce yıllık dinginliğine bir geri dönüş değil, kötülüğe karşı daha öfkeli bir anlatım söz konusudur. Şarkının ritmi daha saldırkan bir havadadır; suçluluğu çağrıştıran seslendirmeler ile Ahab ölüm karşısında daha kararlı bir tutum sergiler. Grup şarkıya fantastik bir hava katarak anlatının sonunda hayatta kalan İsmael yerine Ahab'ın yolculuğunun devamına odaklanır. Beyaz Balina insanlığın varlık yolundaki tek ereğinin simgesi olur. Ahab'ın yazgısı gözlemlenebilirin sınırlarını genişletmek, okyanusun derinliklerine inmek, ölümü böylelikle alaya almak düşüncesiyle birleşir. "*I grin at the ocean, thou grinning whale*" ("Sana aldırmıyorum okyanus, sana aldırmıyorum sırıtan balina").

Metal müzikte ölüm bir son değil, bir başlangıç, bir başka yaşam biçimine geçiştir. Kara, böylelikle beyazdan daha arı bir biçime bürünür. Ahab grubu üyeleri için alıntılar ve göndergeler kendi müziksel evrenlerini yaratmak için vazgeçilmez biçemsel araçlar olurlar. Christian Hector "*Teeth of the divine*"de metinlerarası göndermelere yoğun olarak başvurarak niyetlerini açıklar: "*Maksatım üzerinde çalıştığımız öyküye gönderme yapan kafamdaki atmosferleri ya da imgeleri yaratmaktır.*"[11] Bu yöntemlerini daha sonra 2009'da çıkan *The Divinity of Oceans*'da pekiştirirler.[12]

Metal müzik türü yazından başka dini göndermelere, motiflere sıklıkla yer vermektedir. Sanatçıların şarkı sözleri, kullandıkları aksesuarlar, sahne düzeni vb. bu çerçevede düzenlenir. Pierre Binsinger, "*Creeping Death" de Metallica ou la Biblie fondue dans le heavy metal*" adlı çalışmasında[13] bu müzik türünün özellikle Black Sabbath grubunun şarkılarındaki payını ele alır. *Black Sabbath* grubu üyeleri boyunlarında haç taşırlar; albümlerinin kaplarında melek ya da Şeytan figürlerine yer verilir, İncil'de Şeytan'ı temsil ettiğine inanılan 666 sayısına, İskandinav ya da Sümer mitolojilerine göndermeler yapılır. Metallica grubunun "Creeping Death" adlı şarkısı dinsel göndermelerin bulunduğu, bilinen örneklerden birisidir. Dinsel göndermelerin ilk izlerine Iron Maiden'ın 1982 tarihli "The Number of the Beast" adlı şarkısında rastlanır; şarkı şu kesitin okunmasıyla başlar: "*Yeryüzünün de denizlerin de vay başına,/ Çünkü şeytan vaktinin kısıtlı olduğunu bilerek/Azgın öfkeyle canavarını yollar./ Aklı olan hesap etsin canavarın sayısını,/ Çünkü bu sayı insanı simgeler, sayısı ise altı yüz altmış altıdır.*"

Apokalips'den alıntılanan bu kesiti Iron Maiden son derece serbest bir biçimde kullanır, daha doğru bir anlatımla, yenidenyazar ve kendince yorumlar. Zamanın azaldığını gören Şeytan insanların karşısına çıkmak yerine Hayvanı gönderir. *Geddes*

Axe, Kat ou Jag Panzer gibi başka müzik grupları da şarkılarında "altı altı altı" sayısını yinelerler, İncil'den çok, şarkılarıyla oldukça popüler olan Iron Maidon'a öykünürler. *Venom* ya da *Carnivore* adlı gruplar, ardından *Marduk* ve *Die Apocalyptischen Reiter* gibi gruplar *Apokalips*'ten başka motifleri alırlar: Armageddon (Megiddo) tepesi, meleklerin ve şeytanların savaşları, yara, askerler vb. *Metallica* grubu Apokaliptik düzenden destansı bir düzene geçerek *İncil*'den alıntıladığı göndermelerin alanını genişletir. *Ride the Lightning* adlı albümde yer alan, daha çok ölüm izleğinin baskın çıktığı "Creeping Death" adlı şarkı böyledir. Albümün kapağında elektrikli bir sandalye yer alır; şarkı sözlerinin neredeyse tümünde yaşamın sonu izleği işlenir. "Fight Fire with Fire'da nükleer savaşın tehlikeleri anlatılır. "Ride the Lighthing'de elektrikli sandalyeyle idamına karar verilen bir kişinin bunalımları anlatılır. Hemingway'in *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* adlı romanına bir gönderme olan "For Whom the Belle tolls" adlı şarkı intiharı işler; "Trapped Under Ice" ölümün dondurucu imgesini yansıtır. "Creeping Death"'de, Mısır'da dünyaya yeni gelenlerin ölümü (öldürülmeleri) anlatılır. *İncil*'e çok sayıda gönderme yapılan "Creeping Death"'de, özellikle "Göç" adlı bölümde, Mısır halkının başından geçenlere bir özet biçiminde yer verilmektedir. *İncil*'den alıntılanarak bir şarkı bağlamında yinelenen kesitler kimi bakımlardan biçimsel dönüşümlere uğratılmıştır. "Creeping Death"de ayrıca bir düzen değişikliği göze çarpar. Karşımızda dinsel bir şarkı değil destansı özelikli bir şarkı vardır. Dinsel motifler Tanrı'dan söz etmek adına seçilmemişlerdir, daha çok Yahudi halkının yaşadıkları bir serüven olarak aktarılmaktadır. Albümde baştan sona egemen konumda olan ölüm izleği destansılık özelliğini pekiştirir. Bu şarkı da izleksel olarak ölüm düşüncesinin egemen olduğu bir albümün parçasıdır. Metallica İncil'den alıntıladığı kesitleri destanın süzgecinden geçirerek ölüm izleğiyle buluşturur. Albümde baştan sona dinsel unsurlar alıntılanarak yapılan göndermeler aracılığıyla aslında bir şiddet düşüncesi öne çıkarılır. Örneğin Paskalya yemeğinden söz etmek yerine kuzunun kanından söz edilir. İlk doğan Mısırlı çocuğun öldürülmesi üzerinde odaklanılır. *Metallica* metal müzik türüne daha saldırgan bir özellik katar.

Nicolas Bénard Dastarac, "*Manticora et Dan Simmons ou l'adaptation absque benedicto des Cantos d'Hypérion*"da[14] metal müziğin genel olarak kültürel, özel olarak yazınsalın, daha çok bilim-kurgunun ve *İncil*'in alanından yaptığı alıntıları, göndermeleri sorgulamaktadır. Danimarkalı *Manticora, İncil*'in verilerini şarkı sözlerinde yoğun bir biçimde kullanmaktadır. Yazınsal veriler bu grubun şarkı sözlerinde de sıklıkla kullanılmaktadır. Amerikalı yazar Dan Simmons'un bir bilim-kurgu romanı olan *Cantos d'Hypérion (The Hyperion Cantos)*'unu kimi dönüşümlerle ve değişik adlandırmalarla yenidenyazarlar. Metal müziğin doğasına uygun olarak gereçlerini kültürel alandan bolca tüketirler; Simmons'un romanına doğrudan gönderme yapmadan, (romanda) sözü edilen yedi hacının yolculuğunu, adlarını anmadan, yerlerin adını bildirmeden, yolda karşılaştıkları kişileri belirtmeden anlatma yoluna giderler.

Hard rock ya da *heavy metal* olarak adlandırılan müzik türü yazınsal alandan, mitolojik öykülerden, antik dönem felsefesinden, şiirden, klasik tiyatrodan, çağdaş romandan sürekli olarak alıntılar yapar, onları esin kaynağı olarak kullanır. Kimi albümlerde yer alan şarkılar yazınsal yapıtların çevresinde kurgulanır, yazılı kültürü müziksel yoldan aktarma yoluna gidilir. Bilim-kurgu türü yazınsal ürünler 1960'lı yıllardan beri bu tür müziğin temel verilerini sağlar.

Şarkılarında bilim-kurgudan yararlanan çok sayıda başka sanatçı ve grup bulunmaktadır: 1967 yılında, The Jimi Hendrix Experience adlı grup, Amerikalı yazar Philip José Farmer'ın *Night of Light*'ından esinlenerek, 1967 yılında çıkan *Are You Experienced?* adlı ilk albümdeki "Purple Haze" adlı şarkının sözlerini yazarlar. İngiliz rock grubu *Hawkwind* bilim-kurgunun verilerini şarkılarında yoğunlukla kullanır. Bedenin ve düşüncenin içinde yolculuk yaparak maddeci dünyadan kaçmayı hayal ederler. Müziğin, şarkıların sözleri, sahnede yaratılan hava göksel savaşçılara ilişkindir, evrenin ilkel güçlerine karşı ya da ilkel güçleriyle birlikte mücadele ederler.Yıldızlar Savaşından esinlenen bir hava yaratırlar. Grup üyeleri sahnede şiir ve büyülü sözler olması gereğinden söz eden İngiliz bilim kurgu ve *heroic fantasy* yazarı Michael Moorcock ile birlikte çalışırlar. Bilim kurgu yazınından yaptıkları alıntılarla, düşsel bir alanın ürünlerine yaptıkları göndermelerle bunaltıcı gerçeklikten, Batı ülkelerini kırıp geçiren ekonomik krizden kaçmak isterler. Ayrıca soğuk savaş, Vietnam Savaşı gibi dünyada olup biten çatışma ortamlarına anıştırma yaparak toplumun yüzyüze kaldığı bunalımlara ayna tutarlar. Nükler savaş, çevre kirliliği gibi olumsuz gelişmeler yanında uzayın keşfinin yarattığı büyüyü şarkılarında konu edinirler.

1980'li yıllardan başlayarak *Iron Maiden*'ın «To Tame A Land» adlı şarkısı insan ırkının hayatta kalması, çevre, din, siyaset ve erk arasındaki ilişkileri sorgulayan Frank Patrick Herbert'in bir bilim kurgu yapıtı olan *Dune* adlı yapıtının üzerine kurgulanır. Amerikalı *heavy metal* grubu olan Queensrÿche Operation'in *Mindcrime* adlı albümdeki öyküsel boyutun[15] George Orwell'in anti ütopya karşıtı, totaliter bir merkezi tek partinin yönetiminde korku, propağanda ve beyin yıkama ile halkı manipüle etmesini konu alan romanı *1984*'den esinlenir. Danimarkalı Royal Hunt adlı metal grubu *The Mission* adlı albümdeki şarkılarda Amerikalı Rad Bradbury'nin bir bilim-kurgu öykü derlemesi olan *Chroniques Martiennes*'inin bir uyarlamasını yapar. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak bireyin özgürlüğünü yitirmesi, bu gelişmeler karşısında kendi durumunu sorgulaması, yaşama güçlüğü, teknolojiye bağımlılığı anılan şarkılar aracılığıyla sorgulanır. Şarkılarda bilim-kurgu yapıtların yoğun izlerine rastlanır. *Faer Factory*'nin Obsolete'i; Danimarkalı senfonik metal grubu *Beyond Twilinght*'in *The Devill's Hall of Fame*'i Aldous Huxley'in *le Meilleur des Mondes* ile G. Orwell'in andığımız yapıtlarından ve Philip José Farmer'ın *les Amants étrangers* ya da Margaret Atwood'un *la Servante écarlate*'ından yola çıkarlar.

Sanatçılar hem yeni teknolojilerden yararlanır, hem de onların olumsuzlukları (bireyi ve onun özgürlüğünün tehlikeye sokulmasını) üzerinde dururlar.

Hard Rock'da ya da metal müzikte yazınsal alandan yapılan alıntılar kimi zaman bir *concept album* biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bu müziksel türde, baştan sona belli bir izleğe bağlı kalmaktan çok, 1960'lı yılların rock gruplarından ve 1970'li yılların *progressive rock* gruplarından esinlenilir. Birçok farklı müzik türünün harmanlanıp bir araya gelmesinden, rockla birlikte caz, folk ve klasik müziğin karışımıyla ortaya çıkan *progressive rock* grupları "*genellikle epik hikâyeler anlatan bütüncül bir beyanda bulunan*" konsept albümler yapmışlardır. Konsept albümler ya aynı izleğin işlendiği, parçalar arasında zorunlu olarak geçişler, bağlantılar kurulmadığı türden olabildiği gibi, bir roman ya da sinema filmindeki gibi belli bir öyküyü anlatan türden de olabilmektedir. Albümlerde farklı kişilere rastlanmaktadır; her şarkı anlatılmak istenen öykünün bir parçası durumundadır. Konsept bir albümde ortak bir izlek çevresinde birbirinden bağımsız olan şarkıların eklemlendiği bir yapı bulunmaktadır; buna karşın birbirlerine gönderen yapıda olduklarından albümün genelinde bir "kavram" etrafında toplanılır. Tam bir dizgeli yapıya uymasa da, yazınsal bir metinde işlenen bir kavrama bu türden albümlerde de rastlanır. Değindiğimiz gibi, *Manticora*'nın *Hyperion*'u, Dan Simmons'un *Cantos d'Hyperion* adlı romanındaki örgüyü bu yönteme uygun olarak yineler, yapıtın çağdaş bir yorumunu sunar. *Hyperion* üzerine bir konsept albüm gerçekleştirmek isterler. Pek çok Batı diline çevrilen, bilim-kurgunun tüm biçemlerini buluşturan bir yapıta saygılarını bildirmek, müzik albümüyle kültürel ve evrensel bir mit yaratmak bir ereğindedirler.

Dan Simmons, Manticora grubuna romanının verilerini kullanmalarına izin vermez; bu nedenle grubun şarkı sözlerini değiştirmek zorunda kaldıklarını ekleyelim: "*Bu albüm Amerikalı yazar Dan Simmons'un Hyperion'u üzerine yazıldı ve kuruldu. Kitaptaki kişilerin ve yerlerin adları yazarın hakları nedeniyle şarkılarımızda değiştirildi. Hayranlarımızın hepsine kitabı satın almalarını öğütlüyoruz. Onu okuyun ve yorumumuzda başarılı olup olmadığımızı bize söyleyin.*"[16] *Manticore* daha çok coşkusal (yürek yakıcı) ve kötümser (günahkâr) bir boyutu öne çıkarır. Metal müziğin imgesel yapısına uygun olarak albümü bir Yahudi-Hıristiyan geleneğine oturtmaya çalışır. Albümde Şeytan aracılığıyla temsil edilen kötülük imgesi bu kanıyı güçlendirir. Şeytanın yerine ayrıca bir bilim-kurgu ürünü olan ve mitik bir görünüme sokulan robot canavar Gritche (özgün adı The Shrike) konur (hayvan izleği diğer metal türü müziklerde de karşımıza çıkar). *The Shrike* yerine *the Beast* adlandırmasının seçilmesi yine boşuna değildir. Dan Simmons kendi imgeleminin ürünü bir robot canavar yaratırken, bu kullanımla grup önceki mitlere (bir Ortaçağın fantastik ortamına) gönderme yapar. Dan Simmons kendi robot canavarını yaratırken

Saint-Jean'a göre *Apokalips*teki insanları doğru yoldan çıkarmaya uğraşan iki hayvandan esinlenir. *Manticora*'nın yaptında tanımlanan canavar robotta, hayvanda İncil'de ve Babil mitolojisinde bir yıkım simgesi olan, eğretisel olarak güçlü ve iri, insanın evcilleştirmeyi başaramadığı *Béhémoth*'nun özellikleri bulunur.[17]

Béhémoth başka yapıtlarda yinelenen bir imgedir. Thomas Hobbes, *Béhémoth*' unda 1642 ve 1649 yılları arasında İngiliz adalarındaki sivil savaşı temsil eder. Söz konusu imge, kaosun, şiddetin ve akıldışılığın simgesidir. Alman filozof Franz Neumann bu canavarsı görünümü nasyonal sosyalizmin totaliter anlayışıyla özdeşleştirir. "Filaments of Armageddon" ve "Reversed" adlı şarkılarda geçen Tanrı ve Cehennem gibi sözcüklerin kullanımıyla Dan Simmons'un daha dinsel içerikli kullanımının yerine, öyküyü daha geleneksel bir çerçeveye sokma isteklerini belli ederler. Bu türden işlemlerle *Manticora* üyeleri bir anlatıyı müziğe aktarma peşindedirler. Romanın örgüsüne, havasına bağlı kalarak onu kendilerince yakından tanımak ister, bu amaçla romanı yenidenyazma yoluna giderler. Bir başka amaçları daha vardır: görüntü, ses ve metni buluşturarak dinleyicinin, hacıların *Hyperion* adlı gezegene yaptıkları yolculukta karşılarına çıkan görünümü keşfetmelerini sağlamak. Böylelikle özgün bir metne yeni bir açıdan biçim vermek, onu yeni bir anlamla donatma arzusundadırlar: daha yoğun, daha şiddetli, daha güçlü bir anlam.

Carl Orff, 1935-1936 tarihli *Carmina Burana* adlı profan ya da dinden esinlenen lirik özellikte kantatında XII-XIII. yüzyıllarda Beuren Manastırı'nda yazıldığı sanılan şiirlerden (Johann Andreas Schmeller şiirleri *Chants de Beuren* başlığıyla yayımlar) yola çıkar. Bunlar Latince yanında yerli diller kullanılarak yazılmış, yergisel olduğu kadar törel yazınları iç içe sokan, aşk şarkıları yanında içki içilirken söylenen şarkıları buluşturan, kimi dinsel törenlerin parodisini yapan karma türden şiirlerdir. Orff yapıtının örgüsünü rastgele seçtiği yirmi dört şiirden yola çıkarak oluşturur, henüz yazar haklarından söz edilmeyen, bir başkasınca yazılmış yapıtların serbestçe taklit edildiği ya da yenidenyazıldığı Ortaçağ'da yazılmış eski şiirleri kendi yapıtına uyarlar. Şiirlerin düzenine bağlı kalmadan kendince onları yeni bir yapıda müziğe uyarlar. Rastlantısal bir yapılanma ile özgün şiirler yeni bir yapılanma içerisine sokulurlar. Böylelikle, şarkıyı ve dansı iç içe sokarak yeni bir popüler müzik ortaya çıkarılmıştır. Yalın ritimler seçerek ve baş döndürücü melodilerle unutulmaya yüz tutan, Jung'un söz ettiği ortak bilinçaltı (bu durumda her yüzyıl önceki dönemdeki bir unsura, öyküye vb. değişik unsurlar ya da farklılıklar katarlar) kavramına uygun olarak, eski şiirlere yeni bir yaşam verilmiş olur.

Oluşturduğumuz bu listeye pek çok başka müzik grubunu, sanatçıyı eklemek olasıdır. Frankofon müziği temsil eden kesimden akla hemen gelen iki isim arasında Hubert Félix Thiéfaine ve Serge Gainsbourg'u sayabiliriz. Bir sonraki çalışmada bu sanatçıların yapıtlarında ağırlıklı olarak yazınsalın payı üzerinde duracağız.

NOTLAR

1 Örneğin Yenidendoğuş döneminde, lirik şiir sıklıkla müzikselin alanına taşınmıştır. Şiirlerin yazınsal değergelerinin değiştirilmeden müzikleştirilmeleri izleyici üzerinde olumsuz bir etki yaratmamıştır.

2 Bu konuda bkz: A.C.Gignoux, "Mettre un texte littéraire en musique: une interprétation intersémiotique", in G. Bonnet (éditeur), *La Chanson Populittéraire, Texte, musique et performance*, Ed. Kimé, 2013, s. 219-234.

3 Bu konuda bkz. K. Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, 1999.

4 Alıntılayan Mathieu Durand, la Poésie en Chanson, Evene.fr, Avril, 2008.

5 D. Dauge, A.g.y. s. 85.

6 *L'intertextualité lyrique, recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Camion Blanc, 2010.

7 *L'intertextualité lyrique, recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Camion Blanc, 2010, s. 29.

8 Aurélien Bécue, "Dog Is Life/Jérusalem", entre chant mythique et détournement ironique: W. Blake repris et détourné par The Fall", A.g.y., s. 37-45.

9 Örneğin Depeche Mod müzik grubu, Told you So adlı şarkıda kimi dönüşümlerle şarkı sözlerini yineler. Tim Blake, *Blake's New Jerusalem*'de; Supertramp gurubu, Roger Hodgson'un yazdığı *Fool's Overture*'de aynı yola başvururlar.

10 *L'intertextualité lyrique, recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Camion Blanc, 2010, s. 47.

11 Alıntılayan G. Flouret, *L'intertextualité lyrique, recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Camion Blanc, 2010, s. 53.

12 *Beyaz Balina* ayrıca roman bağlamında Nathaniel Philbrick'in *In The Heart of the Sea*'sinde yeniden yazılır.

13 *L'intertextualité lyrique, recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Camion Blanc, 2010 s. 57.

14 *L'intertextualité lyrique, recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Camion Blanc, 2010 s. 67.

15 Dr. X, dönemin ABD'de hükümetine karşı komünist bir darbe hazırlığı yapmaktadır. Ayrıca uyuşturucu bağımlısı olan Nikki'yi kullanarak ülke içinde çeşitli suikastler yaptırmıştır. Ancak Dr. X'e göre kendisi ve planları için tehlike olarak gördüğü ve eskiden Dr. X'in örgütüne bağlı olarak çalışan Mary'nin ve Peder William'ın da öldürülmesi gerekmektedir. Fahişe olan Mary, kaçıp kiliseye kapanır. Peder William, Mary'ye sahip çıkar gibi görünür, fakat sadece kendisi ile cinsel ilişkiye girerse geçmişteki günahlarının affolunacağını söyler. Böylece Peder William, Rahibe Mary'ye sürekli tecavüz eder. Dr. X'in tuttuğu suikastçi Nikki de Rahibe Mary'ye aşık olur. Bu yüzden Mary'yi öldüremez. Bunun üzerine Dr. X, kiliseye giderek hem Peder William'ı, hem de Rahibe Mary'yi öldürür. Ardından Nikki'ye ihaneti yüzünden tuzak kurar ve polise cinayetleri ihbar edip Nikki'nin tutuklanmasını sağlar. Nikki de sevdiği kadın olan Mary'nin öldürüldüğünü görünce hafızasını yitirir. Sorgulamada önceleri hiç birşey hatırlamasa da yavaş yavaş hafızasında birkaç kelime ve bazı hayali yüzler belirmeye başlar. Bkz: http://tr.wikipedia.org/wiki/Operation:_Mindcrime

16 *L'intertextualité lyrique, recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson*, Camion Blanc, 2010 s. 73.

17 Rimbaud, "Sarhoş Gemi"de bu imgeyi kullanır, onu bir deniz canavarına benzetir. Victor hugo, Sefiller'de Paris'in kanalizasyonları konusunda aynı imgeye gönderme yapar.

KAYNAKÇA

1. K. Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki, 1999.
2. K. Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, 2011.
3. Anglaphonia, French Journal of English Studies, "*Musique et littératures: Intertextualités*, Presses universitaires du Mirail, 2002.
4. M. Beirens'in *Quotation as a structural element in music by Michael Nyman*', Tempo, no 61, Cambridge University Press 2007.
5. B. Chevassus-Ramaux, *la Citation musicale dans les années 1970: fonctions et enjeux*, thèse de doctorat, Université François Rabelais Tours/Ecole Normale Supérieure, 1991.
6. G. Bonnet, La Chanson Populittéraire, Editions Kimé, 2013.
7. *Chanson et Intertextualite*, Edi. Par C. Cecchetto, Eidôlon, no 94, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
8. C. Corre, *Citation et intertextualité dans les années récentes*, Thèse de doctorat, Université de Paris 3, 1988.
9. S. M. Curtis and J.-M. Vaccaro, *La technique de la parodie dans les chansons à cinq et six voix de Nicolas de La Grotte*, Revue de Musicologie, T. 70e, No. 2e (1984).
10. R. Elliott, *Intertextuality in R. Murray Schafer's Adieu Robert Schumann*, ICM, vol. 1 no 3, 2003.
11. F. Escal, *Le Compositeur et ses modèles*, Puf, 1984.
12. S. Etcharry, *Hispanisme et intertextualité dans l'oeuvre musicale d'Henri Collet (1885-1951) : nature, modalité, sémantique*, *Philomusica on-line* 9/2 – Sezione III/1-18.
13. M. Froidefond, "*De l'ostinato au pastiche: approche comparée du comique de répétition en poésie et en musique au XXe siècle*", Études littéraires, vol. 38, n° 2-3, 2007.
14. P. Garapon, "*Métamorphoses de la chanson française*" (1945-1999), Esprit, juillet 1999, n ° 254.
15. A. Gaulin, *La Chanson comme discours*, Études littéraires, vol. 27, n° 3, 1995.
16. G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982.
17. S. Geoffroy, *Musique, images, voix dans les textes de Vernon Lee: une intertextualité transartistique*, The Sibyl 4, Février 2009.
18. J.-Ph. Heberlé, *Jane Eyre de Michael Berkeley et de David Malouf: La Transposition opératique d'un grand classique de la littérature anglaise*, Revue LISA/LISA e-journal Numéro Vol. IV - n°4 (2006).
19. A. Hennion, *Hercule et Bach: La production de l'original*, *Revue de musicologie*, T. 84e, No. 1er. (1998).
20. Jean-Marie Jacono, Pour une analyse des chansons de rap, Musurgia, Vol. 5 no 2, 1998.

21. S. Lacasse, "*La musique pop incestueuse: une introduction à la transphonographie*", Circuit: musiques contemporaines, vol. 18, n° 2, 2008.

22. S. Lacasse, "*Stratégies narratives dans 'Stan' d'Eminem: le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique*", Protée, vol. 34, n° 2-3, 2006.

23. Z. Lissa, *Fonctions esthétiques de la citation musicale*, Versus quaderni di studi semiotici, janvier-avril, 1976.

24. S. Malfettes, *les Mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, iRMA Editions, 2000.

25. E. F. Plaza, *La "Différance" et l'intertextualité dans le troisième mouvement de la Sinfonia de Luciano Berio*, http://brahms.ircam.fr/index.php?id=6881.

26. E. Porcaro'nun *Citations et pratiques d'emprunts dans la musique de Luciano Berio*, Mémoire de DEA: Musique et Musicologie du XXème siècle: EHESS, IRCAM, Paris IV (Sorbonne), CNRS: 1997.

27. H. Prévost, "*Qu'est-ce que le postmodernisme musical?*", Circuit: musiques contemporaines, vol. 1, n° 1, 1990.

28. Sophie Rabau, *l'Intertextualité*, Flammarion, 2002.

29. *R. Siohan,* Les formes musicales de la parodie et du pastiche, *Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1960, N°12. pp. 79-90.*

30. A. Tacaille, *Le Motet Media Vita in Morte Sumus De Nicolas Gombert: Réflexions sur l'intertextualité au XVI e siècle*, Musurgia, Vol. 6, No. 3/4, Dossiers d'analyse (1999).

31. A. Talpash, "*La parodie dans Osten de Maurico Kagel*", Circuit: musiques contemporaines, vol. 12, n° 3, 2002.

32. E. Tarasti/J.-Y. Paré, *Pour une narratologie de Chopin*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 15, No. 1 (Jun.,1984).

33. V. Tifon, *La partition, le phonographe et l'échantillonneur: usages de la copie en musique*, Revue DéMeter, décembre 2003, Université de Lille.

34. Jean-Philippe Ury-Petesch'in *l'Intertextualité Lyrique: Recyclages littéraires et cinématographiques opérés par la chanson,* Camion Blanc, 2010.

35. Volume, "*la Reprise*", la Revue des musiques populaires, vol.7-2, 2010.

NAZAN BEKİROĞLU'NUN *İSİMLE ATEŞ ARASINDA* ADLI ROMANINDA METİNLERARASI İLİŞKİLER I*

Medine SİVRİ**
Fulya ÇELİK***

RELATIONS INTERTEXTUELLES DANS LE ROMAN DE NAZAN BEKİROĞLU *İSİMLE ATEŞ ARASINDA*

Selon une définition large, l'intertextualité, qui étudie la littérature en cherchant dans le texte original la trace d'un ou plusieurs autres textes, est une méthode importante que la théorie postmoderne a apportée à la critique littéraire. Tout texte littéraire est, par essence, polyphonique. Le texte se situe, en grande partie, à la croisée d'autres textes, comme point de rencontre de ces derniers; par conséquent, il porte les traces des écrits qui l'ont précédé. Dans une œuvre, l'existence de l'intertextualité, qui défend l'originalité du texte, et l'écrit entrent dans une résonance sans fin et les discours, en s'interpénétrant, produisent de nouvelles significations. De la sorte, les textes "anciens" sont constamment remis en circulation et réinterprétés et confèrent au texte présent des significations inédites. En écrivant son roman, "Avec mon nom entre deux feux", Nazan Bekiroğlu a utilisé l'idée présente dans le *Mukkadimesi* de İbn-i Haldun, que, comme les hommes, les états possèdent une existence, qu'ils vivent, se développent et meurent ainsi que la phrase "Dieu soit loué qui a fait descendre toute sa sagesse dans le coeur des mots" de l'ouvrage de Muhyiddin-i Arabi de *Fusûs Ül-Hikem.* L'écrivain, selon ses propres termes l'"écrivant", en abordant l'Empire ottoman, surtout les janissaires, dans un style mystique, a produit une œuvre au style très convaincant. Dans cet article, nous étudierons, par l'intermédiaire de la méthode intertextuelle que nous devons à la théorie de la littérature post-moderne les textes sources nourrissant le récit et plus particulièrement les passages qui traitent des relations entre les sultanss ottomans et les janissaires.

Mots-clés: *Nazan Bekiroğlu, İsimle Ateş Arasında, Mukaddime, Fusûs* Ül-Hikem, *Empire ottoman, janissaire, mysticisme, intertextualité.*

---

* Nazan Bekiroğlu'nun "İsimle Ateş Arasında" Adlı Romanında Metinlerarası İlişkiler" I ve II olarak bölümlenen bu uzun çalışmanın diğer bölümü derginin bir sonraki sayısında yayımlanacaktır.

** Doç. Dr. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Öğretim Üyesi
medinesivri@gmail.com

*** Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi
fulyacelikfulya@gmail.com

THE INTERTEXTUALITY RELATIONS IN NAZAN BEKİROĞLU'S NOVEL *İSİMLE ATEŞ ARASINDA*

In its broadest sense, intertextuality, a method which examines the existence of another text or texts in a new text, is an important method which postmodern literary theory has brought to the field of literary criticism.In fact, every literary text is polyphonic. Substantially, the text is an intersection, a meeting place of the preceding texts; therefore every text follows the impressions of the preceding texts. With the existence of intertextuality, which defends the autonomy of the text of a work, the literary works interact with one another infinitely and they produce new meanings. Thus, text produced before are continuously re-updated and new meanings are deduced, produced and created from them in the context of the new text. Nazan Bekiroğlu has used the philosophy, in İbn-i Haldun's *Muqaddimah* that states, are born, grow up and die as well as human beings and the sentence in the work of Muhyiddin-i Arabi called *Fusus-ul Hikam:* "...Thanks to God, who has given wisdom to hearts of words" as sub-texts while writing her novel, called Between Name and Fire. The author, in her own words the clerk, has created her work dealing with the Ottoman Empire, especially the Janissaries in a mystical manner in an impressive style. In this study, the novel, entitled Between Name and Fire will be studied through the "intertextuality" method, which postmodern literary theory has brought to literary criticism and the novel will be comparatively analyzed through the works, which the author has used as sub-texts and from the perspective of the relations between the Ottoman Sultans and Janissaries.

Keywords: *Nazan Bekiroğlu, Between Name and Fire, Muqaddimah, Fusus-ulHikam, The Ottoman Empire, mysticism, intertextuality, janissaire.*

Giriş

Ne zaman yeni bir hikâye anlatılsa
eski bir hikâye tekrar ediliyor demektir.
Borges

İnsanı, içerisinde çok sayıda metnin çökeldiği, üst üste yığıldığı bir işlemin gerçekleştiği palempsestin peşine düşüren bu söz; bir metnin kaynağına ulaşmanın yolunu açan başka bir metnin varlığının yorumsal bir süreç başlattığını en kestirmeden dile getirmektedir.

Metinlerarasılık bağlamında *İsimle Ateş Arasında* adlı romana yaklaşıldığında ilk olarak yapıtın başlığı dikkat çekmektedir. Yazarın romanına bu ismi vermesi rastlantı değildir. Yazar tarafından bilinçli olarak seçilen başlık, yapıtın içeriğini özetler nitelikte olup; yapıt hakkında bize önemli ipuçları sunmaktadır.

İsim ve ateş iki önemli ve birbirine zıt kavramdır. Biri var olmayı, varlığı; bir diğeri ise yok olmayı, yokluğu temsil etmektedir. Bu kavramlar daha çok, tarihin Tanrı tarafından belirlendiğini ve yazgı ile tarih arasında sıkı bir bağ olduğunu ortaya koymakta ve yapıtta tarihe varlıkla yokluk kavramlarının penceresinden bakıldığını göstermektedir. Bu bağlamda yapıt, belgelerin nesnelliğinden uzak; yalnızca tarihe

bakış açısı, kurgusal tekniği ve dili ile ön plana çıkmaktadır. İsim ve ateş kavramları ilahi bir yazgı çerçevesinde, varlıkla yokluk arasındaki bir zaman zarfı olarak mistik felsefi bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Metinlerarasılığın sunduğu çok katmanlı bakış açısı ile yapıta dair elde edilen bulgular anlamsal ve biçimsel çözümlemeler ile ortaya konmaya çalışılacaktır.

Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* adlı romanı, "Sözün Başı" ile "Sözün Sonu" adı verilen başlıklar arasında yer alan iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm "İsim"; ikincisi ise "Ateş" başlığını taşımaktadır. Bu bölümler kendi içinde numaralandırmalar ve çeşitli başlıklarla alt bölümlere ayrılarak okura sunulmaktadır. *İsimle Ateş Arasında,* küçük hikâyelerin başarılı bir şekilde ana metne bağlandığı bir romandır.

Romanın iskeletini iki ana öykü oluşturmaktadır. Bunlardan birincisi "Numan ile Nihade arasındaki aşk"ı anlatan, ikincisi ise "Yeniçeri Ocağı'nın kuruluş, bozuluş ve yıkılışıyla Osmanlı Devleti'nin çöküşü"ne giden yolu tasavvufi bir bakış açısıyla işleyen öyküdür. Her iki öyküye de mistik bir atmosfer hâkimdir.

Şiirsel bir dille yazılan; kurgu, içerik ve anlatım bakımından geleneksel özelliklerle modern özelliklerin iç içe geçtiği bu yapıtta yazar, romanın ismine dair tüm bakış açılarının, ilk sayfada yer alan *"Hikmetleri kelimelerin kalplerine indiren Allah'a hamd olsun."* "*Füsûs, ilk cümle*"nin kabulüne dayalı olduğunu belirtmektedir.

Fusûs Ül-Hikem'de "kelimeler"le kastedilen şey genel manada; Yaratan'ın dışında kalan bütün her şey, yani yaratılmışlar; özel manada ise Peygamberlerdir (Arabi, 1981: 1).

Vahdet-i Vücud'un yirmi yedi meselesinin, "hikmet"inin, yirmi yedi Peygamberin ismiyle ilişkilendirilerek açıklandığı Fusûs Ül-Hikem'de, ilk bahsedilen konunun Adem Fassı olması ve onda da *"Adem'e isimler öğretildi"*, Bakara Suresi, otuz birinci ayetinin -*Ve alleme* âdemel *esmâe kullehâ summe aradahum alel melâiketi fe kâle enbiûnî bi esmâi hâulâi in kuntum sadikîn*- (Bakara 2/31) yorumlanması, yazarın bir röportajında belirttiği gibi bu romanın yazılma sürecinde kendisini çok ilgilendirmiştir.

Yazarın yapıtında göndermede bulunduğu bir diğer alt metin ise İbn-i Haldun'un Mukaddime'sidir. Bu yapıtta yer alan "*devletlerin de insanlar gibi bir ömrü olduğu, doğduğu, büyüdüğü ve ciddi tedbirlerle geciktirilse de ölümlü olduğu*" (Bkz. Haldun, 1982: 505-508) yazarın üslubuna etki etmiştir. Nazan Bekiroğlu; *Ülkelerin ecellerinin Rab katından gelen bir yazgı olduğunu söyleyen kitap* (Bekiroğlu, 2011: 190) derken *Mukaddime* adlı yapıtı yeni bir bağlamda, kendi yapıtında olduğu gibi tekrar etmekte ve anıştırma unsuru olarak kullanmaktadır.

1. Metinlerarası İlişki

Bu romanda metinlerarası ilişkilerin karmaşasını çözmeyi gerekli kılan izlek, ilk cümleden başlayarak kaynak anlamında pek çok alt-okuma olanağı sunmaktadır, bu alt-okumalar metinlerarasılığın sunduğu ortak birliktelik ve türev ilişkilerinden yola çıkarak daha somut bir düzleme yerleşmektedir.

Postmodern edebiyatın bir ürünü olan *İsimle Ateş Arasında* adlı romanın, *her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin öteki metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesinden* (Aktulum, 1999: 18) yola çıkarak yorumlanması ile yazarın özgünlük kaygısında olmadığı ve insanlığın ortak bilgi birikimini kullanmada bir sakınca görmediği açıktır, ancak yazar kurduğu benzeşiklik ilişkisi ile hikâyeye farklı bir doku kazandırmaktadır. *"Çaldımsa veli miri malı çaldım"* (Hüsn ü Aşk, 2008: 406) diyen Şeyh Galip gibi günümüz yazarları insanlığın ortak bilgi birikiminden yararlanmaktadır.

Nazan Bekiroğlu'nun *İsimle Ateş Arasında* adını verdiği romanda Padişahın yaptığı her şey isim uğrunadır. Yeniçeri ise bu romanda ateşin ismidir. Yakan ve sonunda kendisi de yakılan ve yanan. Mevlana'nın şiirlerine de konu olan, ateşte yaşar masal hayvanları, (Develioğlu, 2009: 953) yaratıkları semenderler, bir yeniçeri olan Sinan'ın yeniçerileri "semender"e benzetmesiyle romanda gönderge şeklinde yer almaktadır: *"İsmimizi Semender koyan Mimar Sinan Ağanın,* Ağakapısına yakın, Muhteşem Süleyman'a daha yakın..." (Bekiroğlu, A.g.y.: 281). Kelimenin köküne inildiğinde "*sam*"ın ateş, "*ender*"in ise nadir bulunan anlamına geldiği görülmektedir (Develioğlu, A.g.y.: 222, 918). İsimleri, varlıkları ile ilişkilidir. Yeniçeriler başlangıçta yanan değil; yakanlardı. Sonra kendileri de yakılanlar oldular. Yazar, Şeyh Galib'in *Ateş Gazeli*'nden alıntıladığı;

> *Gül ateş gülbün ateş Gülşen ateş cuybar ateş,*
> *Semender-tıynetan-ı aşka besdir lalezar ateş (Bekiroğlu, A.g.y.: 282)*

beyiti ve hemen ardından *"Gülü, gül fidanı, gül bahçesi, ırmağı, lale bahçesi ile neredeyse alev alacaktı Şeyh Galib'in ateşle biten mısraları"* şeklinde gerçekleştirdiği çeviri ve düzyazılaştırma işlemiyle öyküsel dönüşümün benöyküsel dönüşüm şeklini gerçekleştirmiş; *"yani daha önce yazılmış bir yapıta kendi izleksel anlamını"* (Aktulum, A.g.y.: 147) katmıştır. Beyitten çıkarılması gereken asıl mana; aşığın her yer ateş alsa da, bu manzara içerisinde korku ve üzüntü hissetmediği; aksine, sevindiği; çünkü yaratılış itibarıyla semender gibi olduğu ve ateşte yaşamaya ihtiyaç duyduğudur (Bkz. http://e-dergi.atauni.edu.tr). Ancak romanda durum farklıdır. Yazarın, bu beyitle anlatmak istediği yeniçerilerin yangınıdır. Şeyh Galib'in bunu sadece yazdığı, yangını gören ve yaşayanın semender lakaplı yeniçeriler olduğu ima edilmektedir.

Nazan Bekiroğlu, tıpkı Muhyiddin Arabi gibi, *"Kur'an'da geçen ıstılahları bir yerde olağan manada kullanırken, bir başka yerde ise, onları tasavvufi açıdan veya daha çok varlığın birliği görüşüne bağlı olarak"* (Affifi, 1998: 25) açıklamaktadır. Yeniçerinin padişaha kayıtsız şartsız teslimiyetini ve ona duyduğu bağlılığı dile getirirken; *"Bu yüzden, ben, hayata beni bağlayan yegane o olduğu için, yani ki aşk olduğu için, sevdiğim zaman bir padişah gibi değil de bir kul gibi severdim."* (Bekiroğlu, A.g.y.: 125) sözlerinde, "O" hem ilahi aşk olarak hem de "gölgesi olanı" tasavvur edebilsin diye O'nun kulu olarak dile getirilmiştir. Yazar, bu bağlamda yapıtının kimi bölümlerinde Muhyiddin Arabi'nin üslubuna öykünmektedir ve yazarın, Zat'ı (Allah'ı) açıklarken; *"iki nesneden biri diğerine müessir olursa, ikisinden her biri diğerinden önce gelir"* (Ömer ve Razi, 1978: 141) sözünden etkilenmiş olduğu görülmektedir. Bu söz, iki şeyden birinin diğerine tesir etmesiyle, tesir edenin, varlığı meydana getireceğini ima etmektedir. Nitekim romanda *"biz bedendik o kalbimizdi"* (Bekiroğlu, A.g.y.: 118) sözleri bu görüşü desteklemektedir, çünkü kalbi olmayan bir bedenin hükmü de yoktur. Bedeni ayakta tutan şey candır; can da bir yeniçeri için padişahtır, ancak padişahın yeniçeriye can olması on altıncı yüzyıla kadar geçerli bir durumdur.

Bütün bir felsefe olan isim, her nesnenin (varlığın) adı, ya özüne veya özünün bir kısmına ya da özünden ayrı bir nesneye işaret etmekte veyahut ikisinin birleşiminden olana işaret etmektedir (Bkz. Ömer ve Razi, A.g.y.: 205).

Romanın ana karakteri Numan, yeniçeri ocağındaki sistemin bozulmaya başlamasıyla ölen Mansur adındaki bir yeniçerinin ismini satın almıştır. Bu anlamda özünü ayrı bir varlık katarak Mansur'un kaderini yaşamak üzere yola koyulmuştur. Ancak yeniçerilerin farklı ölümleri vardı.

> *Bir yeniçeri isminin defterden silinmesi ya kırmızı mürekkeple oluverirdi ya da siyah mürekkeple. Bir hayat, bir defter üzerinde böyle biterdi. Kırmızı mürekkeple geçilmişse bir isim üzerinden, ya bir ayrılık emeklilik olmuş olurdu kışladan, ocaktan, ya da bekleyeni yatakta yakalayan munis bir ölümün şerhi düşmüş olurdu yeniçeriye yazılmış kaderin üzerine. Lakin siyah mürekkebin söylediği müthiş olurdu. Siyah, eğer ki iptal serüveni yazan mürekkebin rengiyse, o haneden bir idam geçmiş demek olurdu.(Bekiroğlu, A.g.y.: 11)*

Mansur'un isminin üzerinden bir iptal serüveni geçmiştir ve bu iptal serüvenini kayda alan mürekkebin rengi de siyahtır. Bu, Mansur'un idam edildiği anlamına gelmektedir. Yazarın, bu bağlamda düşünüldüğünde ölen, daha doğrusu idam edilen yeniçeriye "Mansur" ismini vermesi boşuna değildir. Bekiroğlu, burada Hallac-ı Mansur'a anıştırma yapmaktadır. *Allah'ın sıfatlarından birini kabullenmek, suni Müslümanlar açısından olanaksızdır.* (Massignon, 1994: 19) Bu yüzden Hallac-ı Mansur yanlış anlaşılmış ve Mansur gibi idama mahkûm edilmiştir. Ancak o, *"Enel Hak"* derken kendisinin Allah olduğunu kasdetmemiş, O'nun hakikat yoluna

gönül verdiğini anlatmak istemiştir, *"Enel Hak"* ifadesini; O'nun içinde eriyip yok olmak manasında kullanmıştır. Bu bağlamda, idam edilen yeniçeri Mansur, Bektaşi kültüründe önemli bir yere sahip Hallac-ı Mansur'un adını almakla kalmayıp onun kaderinden de etkilenmiştir. Her ikisi de idam edilmiştir, sonları öyle ya da böyle aynı olmuştur.

> *Mansur'un adı mahşere değin defterden silindiyse de, ölümü ana kütüğe bildirilmediği için ve Mansur, bir isim olarak hala yaşadığı için bir esame kaldı ondan geriye... Mansur'un esamesi kaldığı için geriye, bir hayat olarak yeniden yaşanması gerekti. (Bekiroğlu, A.g.y.: 13)*

Alıntıda belirtildiği gibi, Mansur idam edilse bile, ismi kütükten silinmediği için o hala hayatta, yaşıyor gibi görünmektedir. Numan, kendisinin olmayan bir hayata sahip olmuştur.

2. Yeniden Yazma

Romanda 'ana-metin' ile 'alt-metin' arasındaki ilişkiler, metnin önceki metinlerden aldığı parçalar yeni bir dağılım işleminden geçirilip, dönüştürülerek yeni bir metnin üretilmesiyle açığa çıkmıştır.

"Ana-metin" ile "alt-metin" arasındaki ilişkiler konusunda kapsamlı bir çalışma yapan Kubilay Aktulum'a göre, metinlerarasılık bir "yenidenyazma" işlemidir. *Şu ya da bu* metinlerarası *yönteme göre başka metinlerden alınarak yeni bir metinde benzeşik bir bütün oluşturacak biçimde düzenlenen ayrışık parçalar bir yenidenyazma etkinliği başlatırlar* (Aktulum, A.g.y.: 236).

Çeşitli röportajlarında, yazdırılmış tarihe güvenmediğini dile getiren Nazan Bekiroğlu, bu romanı ile resmi tarihin bireysel tarihçelerle çeliştiğini, ikisinin aynı şey olmadığını göstermek için yenidenyazma işlemine girişmiştir. Her duruş noktasına göre tarihin yenidenyazılabilirlik taşıdığını artık öğrenmiş bulunduğunu (Bkz. http://arsiv.kitaphaber.net/isimle-ates-arasinda-nazan-bekiroglu/) dile getiren yazar, geçmiş ile aynı anlama gelmeyen tarihi, farklı metinlerden yola çıkarak bir metin içinde toplamıştır. Postmodern yazarlara göre olduğu gibi, Nazan Bekiroğlu'na göre de tarihçilerin yazdığı tarih tamamen gerçek değil; ancak kendilerinin ürettiği öznel bir bilgi ve hikâyeler bütünüdür (Bkz. Çetin, 2012: 96).

Nazan Bekiroğlu yapıtında, üst kurmaca düzleminde bir oyun olan metinlerarasılığı, metni kurgusu içinde anlamlı kılan mimetik anlatıyı bozarak ustalıkla uygulamaktadır. *Zaman dizimi ihlal edilmiş olan bu hikayede* (Bekiroğlu, A.g.y.: 12) yazarın en önemli parodi unsuru geçmişle aynı şey olmadığını ifade ettiği tarihtir. *İsimle Ateş Arasında'*da, metinlerarasılık bu bağlamda kültürel mirası kucaklamaktır.

Osmanlı tarihindeki yeniçerilerin hikâyesi, Numan ve Nihade'nin hikâyesi ve son olarak her biri kendi zamanları ile kurulmuş on iki küçük hikâye ile yazar, iç içe geçmiş tüm anlatıların toplamını vermekte ve anlatı içinde anlatı yaratmaktadır. Böylece yapıt, kazandığı derinlik ve çok anlamlılıkla birlikte okura yeni bir okuma ve yorumlama biçimi sunmaktadır.

> *O zaman yöneten ve yönetilen aynı dairenin içindeydi. Daire ile onun dışı, merkezle onun çevresinin arası bu kadar çok açılmamıştı. İkilik yoktu arada. Onlar hep bir, gazilerdi, yoldaşlardı, beylerdi. Türkmenlerdi ve onların dervişleri, şeyhleriydi. (Bekiroğlu, A.g.y.: 199)*

Bu sözlerle Osmanlı'nın kuruluşuna anıştırma yapan yazar, kuruluşun mimarları olan Ertuğrul Gazi'yi, Osman Gazi'yi diğer adıyla Osman Bey'i ve Orhan Gazi'yi ima etmiştir. O dönemin milli birlik ruhundan söz etmiştir. Büyük bir imparatorluğun temelleri gazilerle, beylerle atılmıştır. Onlar kabına sığmadıkça, düşmanları çoğaldıkça ve bir çözüm bulmak şart olunca, yeniçerilerin hikâyesi filizlenmeye başlamıştır. *"Kulluğumuz Padişaha ayan" sözleri gösteriyor ki, Osmanlı hanedanı iktidarını iç ve dış düşmanlara karşı koruyacak ve kendisine kulluk düzeyinde bağlı bir kuvvete gereksinim duymuştu.* (Öz, 1997: 20) ifadesi yeniçerilerin kurulma sebebini dile getirmektedir. Yazar Bekiroğlu, yeniçerilerin kayıtlı olduğu esame defterini;

> *Deftere başlarken ilk sahifede önce gülbank: Dua. Celle ve ala. Fatiha. Sonra bir yaprak daha. Sonra O'nun güzel isimleri: Ya hay! Ya Ali! Ya Baki! Ya Muin! Böyle başlardı ulufe defteri. Asıl. Mükerrer. Hazine. Hepsinin başında hu! Demine devranına hu diyelim hu! (Bekiroğlu, A.g.y.: 281)*

diye anlatırken Bektaş Gülbankı'na ve Hacı Bektaş Veli'nin şiirinden aldığı bir mısra ile Hacı Bektaş Veli'nin şiirine açık bir gönderme yapmaktadır.

Yeniçeri ordusu savaşa giderken, savaşırken, zaferden dönerken yukarda en can alıcı mısrası geçen şu şiiri okumaktadır:

Allah Allah eyvallah
Baş uryan, sine puryan, kılıç al kan
Bu meydanda nice başlar kesilir hiç olmaz soran
Eyvallah... Eyvallah
Kahrımız kılıcımız düşmana ziyan
Kulluğumuz padişaha ayan
Üçler, yediler, kırklar
Gülbankı Muhammed, Nuri Nebi, Kerem Ali
Pirimiz Hünkarımız Hacı Bektaş Veli
Demine devranına hu diyelim
Huuuuuuuuuuuuuuu... (Öz, A.g.y.: 19)

Gerçekten de Hacı Bektaş tekke duası alınarak kurulduğu, her kayıtta yer alan bu ocağın süreçleri içerisinde Bektaşi tekkesi ile ilişkisi karanlıkta kalmıştır. Bu konuda kaynaklar yetersizdir. (Öz, A.g.y.: 19)

Süresiz askerler olan yeniçeriler devşirme olduklarından aile bağları olmamıştır. Bu yüzden padişaha sadakatle bağlanmaları ön planda tutulmuştur. Ocağın ayrıcalıklı yapısının korunduğu, dirliği ve birliğinin görkeminin Kanuni Sultan Süleyman'ın dönemine de yansıdığı zamanlarda yeniçerilerin Kanuni'den; *Tezadın grameri ile yazılan bu hikâyede belki de en fazla değişen, bu hikâyedeki ismiyle en fazla bozulan, "alnımızın yazısını alnında taşıdığı gibi alnının yazısını alnımızda taşıdığımız" padişahtı.* (Bekiroğlu, A.g.y.: 108) şeklinde bahsetmesi *yeniçerilerin sultana bağlı kul konumunda olduğu* (Goodwin, 2001: 70) zamanlara anıştırma yapmaktadır. *Bir yeniçeri olan mimarlar başı Sinan Ağa'nın, bir anahtar uzatırken hünkarına, al padişahım sana kıyamete değin ayakta duracak bir cami yaptım,* (Bekiroğlu, A.g.y.: 227) demesi padişahın, O'nun yeryüzündeki gölgesi olduğu inancının yitip gitmediği, padişahın ismini yaşatmak için her fedakarlığın yapıldığı dönemi, kulun değil; O'nun tecellisini sürekli ve görünür kılmak için Süleymaniye Cami'ye yapılan anıştırmadır. Amaç; ismi yaşatmaktır.

Böylesine güzel giderken her şey; bir Murat'la yoldan çıkmaya başlamıştır çok şey. III. Murat, oğlu III. Mehmet'in sünneti için bir ton masraf yapan, sayısız davetli çağıran hünkar, bu eğlencelerin ayrıcalıklı konukları olan Canbazları, perendebazları ve ateşbazları da bu düğüne davet etmeyi unutmamıştır elbette (Bkz. Bekiroğlu, A.g.y.: 62).

> *Canbaz, hokkabaz, perendebaz taifesi ne kadar memnun etmiş olmalı ki şevketlü hünkarı, ne kadar kolay memnun olan bir kalbi varmış ki şevketlü hünkarın, bir masalın üç elma düşen neticesinde sorar gibi sormuş törenin sonunda: Dileyin benden ne dilerseniz, demiş. Cevap hemen gelmiş: Yeniçeri yazılmak isteriz!*
>
> *...Bir varmış bir yokmuş ya, böyle bitmemiş hikaye. Bir Yeniçeri Ağası göze alamazken ilk ihlalin lekesini, bir başka Yeniçeri Ağası nasılsa bulunurmuş. Böylece bu ilk ihlal arkadan gelecek bütün ihlallerin cümle kapısı olmuş. (Bekiroğlu, A.g.y.: 62-63)*

Yazar, *tam burada anlatan, size anlattığını mişli geçmiş zamanla anlatmaya geçmiş. Çünkü anlatılan inanması zor bir masal gibiymiş* (Bekiroğlu, A.g.y.: 62) derken, alt-metin olan III. Murat'ın oğlu III. Mehmet'in sünnetinin kaydedildiği surnamenin belirgin gösterim kipinde değişiklik gerçekleştirmiştir.

Resmi kaynaklara bakıldığında ise Şehzade Sultan Mehmet'in sünnet düğünü bir çengi yüzünden sipahilerle yeniçeriler arasında çıkan bir hadiseden dolayı tatsız bir şekilde son bulmaktadır:

> *İki sınıf asker arasındaki bu hadise ortalığın neşesini kaçırdığı gibi hazine sıkıntısı bahanesiyle, bu gibi düğünlerde verilmesi adet olan bahşişlerin bütün askere verilmeyerek yalnız meydanda görev almış olanlara birer kese akça verilmesi ve zabitlerine de birer hilat giydirilmesi ile yetinilmesi yüzünden yeniçeriler arasında belirmiş olan hoşnutsuzluk da başta padişah olmak üzere tekmil* devlet adamlarını korkutmuştu. (Arslan, 2009: 31)

Tüm bunlar yeniçerilerin olanlara, yaşadıklarına ve ocağın bozulmaya başlamasına gösterdikleri bir tepkidir. Bu şekilde bozulmaya başlayan Yeniçeriler hikâyenin ikinci yarısında şerefli yerine zorba asker olarak anılmaktadır.

> *Başlangıçta nizamın akışında kurulmuşken dengemiz sonra tezadın nizamına devriliverdik. Değiştikten sonraki biz değişimden önceki bizden bambaşka bir şeydik. Bozgun bun un adıydı. Savaş meydanlarındaki bozgundan bambaşkaydı. Kimseler fark etmeden sessiz sedasız başladı. On altıncı asırda başladı. (Bekiroğlu, A.g.y.: 96)*

Disiplin disiplinsizlikle on altıncı yüzyılda karşılaşmıştır. Ama yeniçerinin dediği gibi kuşku yok ki ne olduysa bir anda değil asırlar içinde, sinsi ve sessiz olmuştur (Bkz. Bekiroğlu, A.g.y.: 93). Yeniçeriler, bir taraftan kendileri gibi olmanın, ötekine benzememenin mücadelesini verirken; diğer taraftan ordusunun başında sefere çıkmayan padişahlar bütün bunlara eklenince olanlar olmuştur.

> *Bizdik artık resmi tarihin yazdıklarına bakılırsa asırlarca koruduğu namusa güpegündüz ve sokak ortasında el uzatan. Bizdik çalışmadan kazanan... Haraç kesen, yağma eden, rüşvet alan... İsyan çıkaran, padişah deviren, baş götüren... (Bekiroğlu, A.g.y.: 94)*

On altıncı yüzyıl ve halifeliğin Osmanlılara geçmesi ile ocak giderek daha fazla yoldan çıkmıştır. Yeniçerilerin ganimet gelirleri ordusunun başında sefere çıkmayan padişahlar yüzünden azalmıştır. Ulufelerini tam ve zamanında alamamışlardır. Bunun sonucunda ise; meslekleri ile ilgisi olmayan ticaret, esnaflık gibi işlere girişmişlerdir. Dolayısıyla devran bozulmaya başlamıştır.

> *Yeniçerilerin esamelerini satmaya başlamaları Yeniçeri ayrıcalıklarından faydalanmak isteyen grupları da ocağın üyesi, en azından destekçisi durumuna getirdi. Bu esamelerden çokça elinde bulunduran Osmanlı Uleması da, esameleri sayesinde kazandıklarını korumak üzere uzunca yıllar Yeniçerilerin müttefiki oldu. (Yıldız, 2009: 19)*

Ulema, çıkarları doğrultusunda ocakla işbirliği yapmıştır. Yeniçeri ise halinden mustarip, durumunu şöyle özetlemiştir: *Alım gücü çoktan erimiş ulufe değil bir aileyi, bir neferi zor besliyordu. Yetmezlik nedir böyle anladık. Varlık gayesini ve asıl*

padişahını dünyada bulmuşların ağır sorumluluğuyla kök saldık dünyaya. Esnaflığa böyle başladık (Bekiroğlu, A.g.y.: 164).

Yazar, bütün bu olanların paralelinde gelişen olaylar doğrultusunda ve sonucunda Osmanlı'nın Batı karşısında güç kaybetmeye başladığını anlatırken 1606 yılında, I. Ahmet döneminde imzalanan Zitvatorok Antlaşması'na anıştırma yapmaktadır (bkz. Bekiroğlu, A.g.y.: 102) *ve o geniş zaman da, tarih şeritlerinde Ümit burnunun keşfedildiği nokta üzerinden geçiyordu* (Bekiroğlu, A.g.y.: 102) derken devletin duraklama dönemine anıştırma yapmaktadır.

Bir diğer padişah II. Osman dönemine rast gelen duraklama dönemde birkaç yıl arayla yeniçeriler sarayı basıp, Genç Osman'ı tahtan indirmişlerdir.

> *Giyinmesine izin vermedikdi, sırtında beyaz bir entari, ayakları yalındı. Halifeydi. İslamın başıydı. Başı açıktı. Biri acıdı, bizim içimizin acıyacak yeri yanı kalmamıştı, başına sarması için ona bir tülbent uzattı. Temizce tülbenttir, dedi, padişahım, mübarek başınıza sararsınız. (Bekiroğlu, A.g.y.: 157)*

Resmi kaynaklarda olay şöyle yer almaktadır: *Genç Osman, onur kırıcı bir şekilde Yedikule'ye, Osmanlıların Bastille'ine gönderildi. Sipahilerden biri Osman'ı aşağılamak için onun sarığı ile kendi başlığını değiştirdi* (Goodwin, A.g.y.: 168).

Resmi kaynaklardan yola çıkacak olursak, yazar burada izleksel ya da anlamsal değiştirim adını verdiğimiz, anlamın bilerek ve açıkça dönüştürüldüğü dönüştürüm sistemine (Bkz. Aktulum, A.g.y.: 142) başvurmuştur.

Nazan Bekiroğlu, yaşanan bu olayların etkisinin olduğu Karlofça Antlaşması'na yaptığı anıştırma ile aynı zamanda II. Mustafa'yı da anıştırmaktadır (bkz. A.g.y.: 117).

Olay resmi kaynaklara v*e bu anlaşmayla birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun büyüklüğü de sona ermiş oldu... II. Mustafa antlaşmanın getirdiği yüz karasıyla baş başa kalmıştı.* (Goodwin, A.g.y.: 194) şeklinde bir ifadeyle geçmiştir. Yazar, burada aynı zamanda Karlofça Antlaşması'nın maddeleriyle izleksel bir benzeşim yaparak öyküsel dönüşümün iki biçiminden biri olan elöyküsel dönüşümü yaratmıştır. *Geçici tedbirle geçiştirilse de, kandırıcı baharlar gösterişli lale bahçelerinden tebessüm etse de, sirayet edici çözülme devletin bütün kademelerinde başlamış oluyordu.* (Bekiroğlu, A.g.y.: 99) diyen yazar, III. Ahmet ve Lale Devri'ne ve aynı zamanda İbn Haldun'un Mukaddime'sine anıştırma yapmaktadır. *Gerçekte, güçlü olmadıkları halde öyle görünme çabasına girmişler, üniforma, kılık kıyafet, resmi alay(rikab), ve düzgün bir eğitimle kendilerini halka olduklarından başka türlü göstermişlerdir* (Uludağ, 2001: 222).

Bekiroğlu, metin dışından aldığı bir unsuru, kendi metni ile bir bütün oluşturacak şekilde montajlayıp, kendi metninin bağlamına göre yeniden kullanmıştır. III. Ahmet'in ardından gelen III. Mustafa'yı "kolaj" adı verilen bu yöntem ile, III. Mustafa'nın yazdığı bir dörtlüğü alıntılayarak anıştırma şeklinde vermiştir;

Yıkılıptır bu cihan sanma ki bizde düzele
Devleti çerh-i deni verdi kamu mübtezele
Şimdi ebvab-ı saadette gezen hep hezele
İşimiz kaldı heman merhamet-i lem-yezele
(Bekiroğlu, A.g.y.: 227-228)

Şiirden anlaşılan o ki; uzun uzun kafa yorup, eksiklikler gözünün önünde bir bir sıralandıktan sonra III. Mustafa, dünyanın çivisinin çıktığı kanaatine varıp bu dörtlüğü yazmıştır.

Koşuklaştırmanın tam tersi bir devinimin olduğu düzyazılaştırmada, dizeler halinde yazılmış bir metnin düz yazıya dönüştürülmesi söz konusudur. (Bkz. Aktulum, A.g.y.: 143) Yazarın bu tekniği ve *biçimsel dönüştürümlerin en belirgin ve en sık kullanılanı* (Bkz. Aktulum, A.g.y.: 142) olan "çeviriyi" III. Mustafa'nın bozulan ocağı düzeltme konusundaki çaresizliğini anlatmak için kullandığı görülmektedir:

Yıkılıştır bu cihan sanma ki bizde düzele
Devlet-i çerh-i deni verdi kamu mübtezele
Şimdi ebvab-ı saadette gezen hep hezele
İşimiz kaldı heman merhamet-i lem-yezele

Yıkılmış cihanın bizde düzelmesi mümkün değilken felek, devleti bir yığın değersiz ademin eline vermişti. Saadet kapısında gezenler şimdi hep o hezelelerdi ve işimiz sadece merhameti sınırsız olan Allah'a kalmıştı. (Bekiroğlu, A.g.y.: 228)

Yeniçeriler artık öylesine güçlenmiştir ki; bir padişahı tahta oturtup bir padişahı tahtan indirme cüretini kazanmışlardır.

Lakin belli ki başkaldırının da kaderi, nasibi, adı vardı. Yavuz bir Selim'i tahta çıkaran başkaldırıda maruz kalışımız, ama ilhamından besteler devşiren bir Selim'i tahtından indiren darbede asiler defterine yazılışımız bu nasiptendi. (Bekiroğlu, A.g.y.: 148)

diyen yeniçeriler, Yavuz Sultan Selim'in tahta çıkmasında, III. Selim'in ise tahtan inmesinde etkili olmuştur. Yukarıdaki gördergede ifade edildiği gibi III. Selim, sanata düşkün, nazik bir padişahtır. Kimi tarih kaynaklarında *uzun süre hüküm süremeyecek kadar ince ruhlu bir sultan* (Goodwin, A.g.y.: 215) olarak geçmektedir.

III. Selim döneminde gerçekleşen Kabakçı İsyanı ise Selim'in sözleriyle yapılan anıştırma ile okura sezdirilmektedir: *Kader! Kader ki sevmeyenlerim kadar sevenlerim de anlamadı beni. Yeni olan da eski nizam gibi kokuştu. Büyük velvele Kabakçı'nın ihtilaliyle koptu. Kabakçı, ki o da kulumdu* (Bekiroğlu, A.g.y.: 209).

Resmi kaynaklara bakıldığında; *29 Mayıs 1807'de Kabakçı Mustafa III. Selim'in tahtan indirildiğini ve yerine III. Ahmed'in torunu IV. Mustafa'nın geçtiğini ilan etti.* (Goodwin, A.g.y.: 221) şeklinde bir ifade yer almaktadır.

Romanda, *mahlası Adli, çehresi değirmi, sakalı siyah, gözü siyah devletlü padişah* (Bekiroğlu, A.g.y.: 335) olarak anılan II. Mahmud III. Selim'in yeğenidir. II. Mahmud, amcasının yeniçeriler tarafından tahtan indirilmesini içine sindiremese de devletin içinde bulunduğu karmaşa ortamında yeniçerileri küstürmemesi gerekmiştir. Bu yüzden tahta geçtikten sonra tam on yedi yıl beklemiştir. Bu bekleyişin ardından II. Mahmud yeniçerileri yok etme nedenlerini şöyle sıralamaktadır:

> *Onlar da kullarımdı ama dik bir başları vardı. Nizamsızdılar. Hayattan çok isimden ibaret kalmıştılar. Bilgim ne eksik ne de kusurluydu. Keskin bakışlı bir padişahtım. Dikkatimden kaçmazdı. Kütük üzerindeki sayılarına vakıftım. Yüz kırk bine varmıştılar kağıt üzerinde oysa yeniçeri adı altında son kez silah kullananların sayısı sadece on dört bindi. Zalim ve acımasız katliam demesindi kimse. Ama aradaki dehşet verici bir boşluktu. Yoksalar, yok olsundular. Öyle bir boşluk ki, herkesin sırtında öldürücü bir yüktü. Kötüydüler, asiydiler. Başımın üzerinde asılı bir kılıçtılar. Patlamaya hazır bir fıçı baruttular. En korkutucusu da çoktular. (Bekiroğlu, A.g.y.: 304)*

Yazar, ciddi bir metin olan, tarihte "Hayırlı Olay" diye anılan bir olayın kayıtlara geçen tarihçesini biçemsel açıdan dönüştürerek yergisel amaçlı yeniden yazmış, "büyük yangını" parodi unsuru olarak kullanmıştır. Tarihi olay bir yeniçerinin gözünden aktarılmak üzere yeniden yazılmıştır:

> *Üç koldan geldi vurucu kolu olduğumuz devlet vurmak için üzerimize. Artık biz duruyorduk. Yürüyen bir dağ gibi ve dalga dalga onlar geliyordu. Tarihçiye bakılırsa "Fevc fevc, bölük bölük, takım takım, saf saf" olan artık onlardı... Devletin sonsuzluğu için onca kan dökülmüştü de bizim kanımız mı esirgenecekti? Devletin sonsuzluğu için var edilmişti de bir ordu, onun sonsuzluğu için mi yok edilmeyecekti?*
>
> *Önce At meydanında sıkıştırıldık, sonra Et meydanı. At meydanı: Sarayın meydanı. Et meydanı: Aksaray tarafında Yeni Odalar önünde bizim meydanımızdı. Tam bir baskındı. Hazırlığı kavi kararı muhkem. En son kendi kışlalarımızda kıstırıldık...*
>
> *Kapkaranlıktı Kara Cehennem Yüzbaşı İbrahim'in kapılarımıza kadar sürükleyip dayadığı topları. Ateş! Ardından bir şehrayin acısı, cehennem. Kendisine*

koyulan isimle Kara Cehennem Yüzbaşı ki tarihçilerin kaydettiğine bakılırsa, topçularını komuta etmesi için padişah onu seçmişti, acımasızdı, gaddardı. Cehennem de olsa adı, sonuçta o da karanlıktı. (Bekiroğlu, A.g.y.: 272-273)

Yazar, büyük yangında yeniçerilerin yaşadıklarını bir yeniçeri anlatıyormuş gibi aktarırken; yaşanan olayı tek taraflı bakış açısıyla vermekten kaçınarak hikâyeyi bir de padişahın dilinden aktarmıştır:

Ben defalarca affetmiş bir padişahtım. Ama sayfalar dolusu suçlarını bu kez affımla imzalamadım. Hükmüm ateş. Fermanım: İlga. Arkasında bir fetva da olsa, imza, ben II. Mahmud'un sırtına. Yanan gibi yakan da yanmak zorunda. Tarih: bin sekiz yüz yirmi altı yıl geçmiş çarmıha gerilecek habercinin doğumu üzerinden. Mekan: Sarayımın sünnet odası. Buradan her şeyi görebiliyorum. Ferman-ı şerifim oldur ki, öyle buyurdum ki.

Böyle irade çıkardım. İrade çıkarırken ağladım. O zaman kırk iki yaşındaydım. İrademin hızında koptu kehrüba tespihinin bağı. İrademin hızında koptu İstanbul'un en büyük yangını. Sayısı tarihçiye malum, bütün bir Osmanlı tarihi boyunca kim bilir kaç cihada birlikte gittiğimiz kullarıma, kim bilir kaç defa bizi cennetten çıkmış gölgesinde hoşça barındırmış sancak-ı şerif'in altında cihat açtım. (Bekiroğlu, A.g.y.: 305)

Her iki hikâyede yazar, daha önce yazılmış olan tarihe kendi izleksel anlamını vermiştir. Padişah tarafından ismi Vaka-i Hayriye konulan ve resmi kayıtlara bu şekilde geçen büyük yangın, yok oluş, yeniçeri yanlıları tarafından Vaka-i Şerriye olarak kayda geçilmiştir.

Yazar, İlga Fermanı'nı temel içeriği ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçemde kipsel dönüşüm işlemini gerçekleştirerek yazmıştır.

Unutulsunlar, buyurmuş yüce hünkar bizim için. Her yangından sonra bir kitabe diktirmekle tanınan şevketlü hünkar, sonra da, zaferimi anlatan manzum Nusretnamaler kaleme alınsın, bir tarih yazsın Esad Efendi diye buyurmuş. Öyle bir tarih ki kıyamete kadar gelecek ve geçecek bütün nesiller okuyunca onda devletlü padişahın haklılığını bulsunmuş. Adı adaleti, o sonsuz kalabalıkta başıboş kalmasınmış. (Bekiroğlu, A.g.y.: 311)

Bekiroğlu, burada bir kipten başka bir kipe geçmiş olup, kipte değişiklik yaratmıştır ve II. Mahmud'un dedikleri yeniçeri tarafından hem bir başkasından duyulmuş hem de alay eder gibi aktarılmıştır.

Tarihçiye bakılırsa, "Elbruz ve Kaf dağlarından daha ağır" bir karanlık çöktü İstanbul'un üzerine (Bekiroğlu, A.g.y.: 319) diyen yazar, tarihçi Esad Efendi'ye anıştırma yapmaktadır. *Şirvanlı Fatih Efendi Gülzar-ı Fütuhat (Bir Görgü Tanığının Kalemiyle Yeniçeri Ocağı'nın Kaldırılışı)* adlı eserde aynı ifade şöyle yer almaktadır:

Ocağın ilgası hadisenin ağırlığının Elbruz ve Kaf dağlarından daha ağır olduğunu ifade eden müellif, bu sıkletteki bir işin 21 dakika gibi kısa bir sürede başarı ile bitirildiğini, yeniçeri nam ve nişanının yeryüzünden silindiğini... belirtir* (Beyhan, 2001: xxx). Adı geçen müellif, açıklamada belirtildiği üzere Esad Efendi'dir.

Romanın sonlarına doğru ise; *Ne gökten üç elma düştü ne kimseler çıkıp oturdu kerevetimize. Ne biz erdik muradımıza* (Bekiroğlu, A.g.y.: 275) diyen yazar geleneksel halk masallarının anlatı tarzında sonuç cümlesi niteliği taşıyan, halka mal olmuş söylem şeklini kullanmıştır.

KAYNAKÇA

1. Affîfi, A.E., *Muhyiddin Ibn-i Arabi'de Tasavvuf Felsefesi*, Çev. Mehmet Dağ, İstanbul, Kırkambar Yayınları, 1998.
2. Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler,* Ankara, Öteki Yayınları, 1999.
3. Arabi, Muhyiddin-i, *Fusûl Ül-Hikem*, Çev. M. Nuri Gencosman, İstanbul, İstanbul Kitabevi Yayınları, 1981.
4. Arslan, Mehmet (Haz.), *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri II*, İstanbul, Sarayburnu Kitaplığı, 2009.
5. Bekiroğlu, Nazan, *İsimle Ateş Arasında*, İstanbul, Timaş Yayınları, 2011.
6. Beyhan, Mehmet Ali (Haz.), *Şirvanlı Fatih Efendi Gülzar-ı Fütuhat (Bir Görgü Tanığının Kalemiyle Yeniçeri Ocağı'nın Kaldırılışı)*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2001.
7. Çamuroğlu, Reha, *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriye,* İstanbul, Ant Yayınları, 1991.
8. Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara, Öncü Basımevi, 2012.
9. Develioğlu, Ferit (Haz.), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat,* Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, 2009.
10. Dinç, Nilüfer, *Hz. Hızır Kimdir?*, İstanbul, Sınır Ötesi Yayınları, 2011.
11. Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.
12. Galip, Şeyh, *Hüsn ü Aşk*, Der. Muhammet Nur Doğan, İstanbul, Yelkenli Yayınevi, 2008.
13. Goodwin, Godfrey, *Yeniçeriler*, Çev. Derin Türkömer, İstanbul, Doğan Kitapçılık AŞ., 2001.
14. Güngör, Baki, *Alevilik Kızılbaşlık Ehl-i Beyt*, İstanbul, Hacı Bektaş-i Veli'ye Gönül Verenler Sosyal Kültürel Eğitim Derneği Yayınları, 2012.
15. Haldun, İbn, *Mukaddime I*, Haz. Süleyman Uludağ, İstanbul, Dergah Yayınları, 1982.
16. Özek Ali, Hayrettin Karaman, Ali Turgut ve diğerleri (Der.), *Kur'an-ı Kerim Ve Türkçe Açıklamalı Meali.*
17. Lekesiz, Ömer, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü,* İstanbul, Kaknüs Yayınları, 1997.
18. Massignon, Louis, *Hallac-ı Mansur*, Der. Niyazi Öktem, İstanbul, Ant Yayınları, 1994.
19. Ömer, Muhammed B.ve B. Hüseyin Fahreddin Razi, *Kelam'a Giriş El-Muhassal*, Çev. Hüseyin Atay, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1978.

20. Öz, Gülağ, *Yeniçeri-Bektaşi* İlişkileri *ve II. Mahmut*, Ankara, Uyum Yayınları, 1997.
21. Sivri, Medine, *Paul Eluard ve Nâzım Hikmet'te Renklerin Dili*, Ankara, Kanguru Yayınları, 2008.
22. Türkdoğan Melike, " Rasim Özdenören'in "Kuyu" Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 35, Erzurum, 2007, ss. 167-189.
23. Uludağ, Süleyman, *İbn-i Haldun Üzerine Araştırmalar*, İstanbul, Dergah Yayınları, 2001.
24. Yalçın, Ayhan, *Rakamların Esrarı "Nümeroloji"*, İstanbul, Geçit Kitabevi, 1987.
25. Yaman, Ali, "Alevilikte Ocak Kavramı: Anlam Ve Tarihsel Arka Plan", Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 2011/60, ss. 43-64.
26. Yıldız, Gültekin, *"Neferin Adı Yok: Zorunlu Askerliğe Geçiş Sürecinde Osmanlı Devleti'nde Siyaset Ordu ve Toplum (1826-1839)"*, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2009.
27. Yücel, İrfan, *Peygamberimizin Hayatı*, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2006.
28. http://www.nazanbekiroglu.org (27.11.2012).
29. http://arsiv.kitaphaber.net (27.11.2012).
30. http://e-dergi.atauni.edu.tr (03.01.2013).
31. http://tr.wikipedia.org/wiki/Yeniçeri_Ocağı (24.04.2013).
32. http://www.esans.gen.tr/-Miski_Amber_Nedir.html (04.05.2013).

PEUR DU NAUFRAGE ET HUMOUR : BEKTACHI TURC ET MINNESÄNGER -TROUBADOUR- ALLEMAND

Michel BALIVET*
René MOUNIER**

PEUR DU NAUFRAGE ET HUMOUR

Depuis l'antiquité jusqu'à la période ottomane, la peur du naufrage est universelle. Elle est particulièrement bien ancrée dans la mémoire maritime des peuples méditerranéens. Le monde gréco-latin a construit son patrimoine littéraire et épique sur les errances maritimes et les naufrages de ses héros fondateurs Ulysse ou Enée. Le monde sémitique de la Bible, quant à lui, fait de même depuis Jonas avalé par la baleine,, jusqu'à Paul de Tarse ballotté quinze jours durant dans la mer de Crète. Ce petit article comparatiste tente de démontrer que, dans des circonstances dangereuses comme une tempête maritime, le poète occidental et le derviche oriental, bien que de culture et de religion différentes, conjurent leur peur par l'humour, facteur de rapprochement entre les cultures.

Mots-clés: *derviches turcs, troubadours allemands, humour; naufrage, historiettes, poèmes, mer, vents.*

THE FEAR OF CAPSIZING AND HUMOR

From antiquity to the Ottoman Empire, capsizing is one of the common fears of man. This fear is especially present in the memories of the people of the Mediterranean. The adventures of the likes of epic heroes like Ulysses and Enée has played a very important role in the creation of Greco-Roman literature. Even in the Old Testament in the story of Joseph and the whale, or the story of Saint Paul being capsized on Crete in the New Testament, there is evidence of this in the Semitic world. This short comparative study aims to analyze, how though they are of different religions and cultures, the western poet and the eastern Dervish face the fear of capsizing with humor which essentially draws them closer together.

Keywords: *turkish dervishes, German troubadours, humor, shipwreck, tales, poems, sea, wind.*

La peur du naufrage est universelle et particulièrement bien ancrée,en ce qui concerne la Méditerranée, dans la mémoire maritime depuis l'antiquité jusqu'aux Ottomans peur du naufrage dû aux tempêtes, aux écueils de cette mer imprévisible qui engloutit navires et équipages, cargaisons et trésors. Le monde gréco-latin a construit son patrimoine littéraire et épique sur les errances maritimes et les naufrages de ses

* Professeur d'Histoire ottomane, Université d'Aix-Marseille
michelbalivet@yahoo.fr

** Professeur d'Histoire ottomane, Université d'Aix-Marseille
michelbalivet@yahoo.fr

héros fondateurs Ulysse ou Enée. Le monde sémitique de la Bible fait de même depuis Jonas avalé par son poisson, jusqu'à Paul de Tarse ballotté quinze jours durant dans la mer de Crète.

Des mots-clef du vocabulaire méditerranéen témoignent de l'obsession de la tempête et du naufrage : *naufragium* et *tempestas* et ses dérivés français, italiens ou espagnols dans les langues latines bien sûr ; mais aussi *fortuna* dans le sens de «tempête» passé en grec- *fourtouna (φουρτούνα)*-, arabe- *fartâna (*à côté de *'âsifa)*, et en turc *–fırtına-*.

Omniprésente est donc l'horreur du naufrage dans les antiques récits de voyage en Méditerranée dans lesquels les tempêtes qui agressent les voyageurs et les marins sont attribuées souvent à la colère divine, Neptune poursuivant Ulysse de sa vindicte, l'ombrageuse Junon, persécutant Enée, ou Yahveh empêchant Jonas de faire voile vers Tharsis.

Même peur de l'élément liquide chez les musulmans de Méditerranée dès le Moyen Âge, comme en témoigne en 1188 l'historiographe du sultan Saladin, contemplant avec crainte depuis la côte palestinienne, la mer en furie :

> *Vers la fin de l'année 584H./1188, lorsque Saladin eut licencié son armée, il voulut visiter Ascalon et les places maritimes, pour les mettre en état de défense. Je l'accompagnai dans ce voyage : nous étions alors en hiver ; la mer était courroucée, et, ainsi qu'il est dit dans le Coran, les vagues s'élevaient comme des montagnes. Cette vue me fit la plus grande impression : je me disais en moi-même que, m'offrît-on le monde entier, je ne pourrais jamais consentir à faire seulement un mille sur cet élément ; et j'étais tenté de traiter de fous ceux qui, pour une misérable pièce d'or ou d'argent, s'embarquent sans crainte ..*[1]

A la même époque, hiver 1184-85, un autre musulman, retour de la Mecque, et embarqué sur une nef chrétienne (10) chargée de pèlerins, qui fait voile vers l'Italie, raconte les péripéties maritimes du vaisseau surpris par un grain dans le détroit de Sicile, tellement redouté dès l'Antiquité par les gens de mer qui attribuaient aux célèbres monstres Charybde et Scylla, la fréquence des naufrages dans cette zone :

> *Notre vaisseau continua sa course, poussé rudement par le vent du sud, la Grande Terre étant à notre droite et la terre de Sicile à notre gauche. Au milieu de la nuit, nous étions à hauteur de la ville de Messine située dans cette île, quand les cris des matelots viennent tout à coup nous apprendre que le vent pousse de toute sa force le navire vers l'une des deux terres, et qu'il va y heurter. Le capitaine fait aussitôt amener les voiles ; mais la voile du mât dit d'artimon ne descend pas et, malgré leurs efforts, les marins ne réussissent pas à vaincre la force du vent qui gonfle la voile. Après leurs efforts inutiles, le capitaine, avec un couteau, déchire la voile morceau par morceau, dans l'espoir d'arrêter ainsi la marche du navire.*

Au cours de cette manœuvre difficile, la navire racle de la quille sur le fond et le touche de ses deux gouvernails, qui sont les deux jambes avec lesquelles on le dirige. Une terrible clameur s'élève du navire : c'est la venue de la grande calamité, la brèche que l'on ne peut colmater, la sourdc catastrophe qui brise notre résignation. Les chrétiens se frappent la poitrine à coups répétés ; les musulmans s'en remettent tout entiers à la décision de leur Maître et ne trouvent à s'accrocher et à se retenir qu'au fil de l'espérance. Le vent et les vagues s'acharnent si bien à heurter le navire qu'ils brisent son unique gouvernail. Le capitaine fait lancer une des ancres dans l'intention de le rattraper, mais sans succès. Il en fait couper la corde et l'abandonne dans la mer. Quand nous eûmes bien vu quel était notre sort, nous nous mîmes debout, ceignant nos reins pour la mort, dirigeant nos volontés vers la pure résignation, décidés à attendre, soit le matin, soit l'heure de la destinée. Des cris montaient, des lamentations s'élevaient parmi les enfants et les femmes des Roums (chrétiens). Pour nous, debout et immobiles, nous regardions la terre toute proche, et nous ne savions si nous devions nous jeter à la nage pour l'atteindre, ou rester dans l'attente, en espérant que le salut de Dieu se lèverait avec le matin. Nous nous décidâmes pour l'attente.»[2]

Contre de telles expériences traumatisantes, contre l'angoisse d'être engloutis avec le navire qui les porte, certains- très rares - voyageurs luttent avec une arme inattendue :l'humour.

En voici deux exemples apparemment bien éloignés l'un de l'autre , mais qui dans les mêmes circonstances, utilisent la dérision pour vaincre la crainte du naufrage.

Le premier exemple est choisi dans le riche corpus des histoires amusantes attribuées au derviche Bektachi, maître en humour et en dérision, bien connu en monde turc et qui parfois risque sa vie dans des déplacements maritimes mouvementés.

La seconde illustration est tirée de l'œuvre poétique d'un célèbre troubadour allemand partant pour la croisade sur une fragile embarcation :le *Minnesänger* (troubadour) Tannhäuser

I/ *Le Bektachi en mer : cinq historiettes* [3]

1/ PROMESSE

Pendant une tempête lors d'un voyage en mer. tout le monde fait une prière à Dieu en faisant une promesse pour être sauvé du naufrage. Et Bektachi de dire :

- j'ai promis un bélier à un saint dont j'ignore le nom.

Un voyageur s'étonne et lui demande :

- hé, compagnon, est-ce qu'il n'y a pas un saint dont tu connaisses le nom ?
- bien sûr que oui, mais je les ai tous trompés au moins une fois.

1 / ADAK

Bir deniz yolculuğunda fırtına patladı. Herkes yakarmaya adak adamaya girişti. Bektaşi de kendi kendine, yüksek sesle:

- Adını bilmediğim evliyayabir coç adadım! Dedi.

Bu garip söylenişe şaşan yanındaki yolcu, sordu :

- Derviş Efendi, hiç adını bildiğin evliya yok mu ?
- Olmaz olur mu ? Ama hepsini birer kez aldattım da !!

2 / CAFARDS

Un jour, Bektachi voit des cafards dans la cuisine. Il se sent dégoûté, et dit :

- Hé mon Dieu, pour quelle raison as-t-tu créé ces bestioles ?

Peu de temps après, il remarque un bouton sur son cou. Malgré toutes sortes de médicaments et de conseils, rien n'y fait. Quelqu'un enfin lui conseille de piler des cafards et de passer cette pâte sur son abcès, ce qui le ferait disparaître. On ne sait pas comment, mais le bouton disparut.

Quelque temps après, Bektachi a envie de changer d'air. Il se décida pour un voyage en mer. La nuit, il fait un froid de canard, la houle est très forte, et le bateau est comme une coque de noix sur les flots. Tout le monde se met à prier, à faire des promesses pour obtenir le salut. Quant à Bektachi, Il allume sa pipe, ouvre sa bouteille, et se prépare à manger, tout à fait indifférent à ce qui se passe. La mer, il s'en moque. Un des passagers lui demande :

> Derviche Efendi, au lieu de boire ton raki, tu ferais mieux de faire ta prière pour demander le salut à Dieu.

Bektachi réplique immédiatement :

- Mon cher, je ne me mêle plus de ses affaires . J'ai failli une fois m'en mêler pour une histoire de cafard, et j'ai eu du mal à m'en sortir . Alors, Dieu fait ce qu'il veut !

2 / HAMAM BÖCEKLERİ

Bektaşi dervişi, bir gün mutfakta gördügünü, hamam böceklerinden iğrendi

> Hey Tanrım, dedi, bunları da ne diye yaratırsın, hikmeti nedir ?

Aradan zaman geçti.Bektaşi'nin ensesinde kötü bir çıban çıktı. Çeşitli ilaclar, öütler yararsız kaldi. Sonunda birisi, hamam böceklerini havanda döverek cıbanın üzerine bağlarsa iyi gelecegini söyledi. Öğüdü yerine getirdiler. Nasil olduysa bu ilac, cıbanı geçirdi.

Bektaşi, iyileştikten sonra, hava degistirmek istedi. Bir deniz yolculuğuna çıktı. Gece hava bozdu, dalgalar azdı, gemi denizin ortasında ceviz kabuğuna döndü. Herkes Tanrı'ya yakarıyor, adaklar adıyordu. Bektaşi ise çubuğunu yakmış, şişesini önüne koymuş, mezelerini sermiş , kafayi çekmeye koyulmuştu. Deniz umurunda değildi. Bi ara, yolculardan birisi :

- Erenler, raki iceceginiz sizde dua etseniz ya ! diyecek oldu. Bektaşi yanıtı yapıştırdı :

  Ben onun işine karışmam azizim ; bir kez karışacak oldum, canımı zor kurtardım. Ne hali varsa görsün !

3 / IL EST GRAND, OUI, MAIS...

Pendant un voyage en bateau, une tempête se déclare et l'embarcation est très secouée ; tout le monde a peur. Bektachi aussi. Un voyageur s'approche de lui et dit :

- Ne crains rien , Derviche Efendi, Dieu est grand.

Bektachi :

Justement c'est pour cela que j'ai peur. Il est grand, oui, c'est bien , mais, dans sa grandeur, il peut très bien nous offrir aux poissons...

3 / KERİMDİR, İYİ,YA....

Bir deniz yolculuğunda tehlikeli bir fırtınagemiyi salamaya başlayınca, herkes gibi Bektaşi de kaygılanmıştı. Bunu gören kalender bir yolcu :

- Tasalanma, erenler, dedi, Allah kerimdir.

Bektaşi :

Bende bu yuzden korkuyorum, dedi. Kerimdir ,iyi ; ya, cömertliği tutar da bizi balıklara «ikram» ederse...

4/ MARCHANDAGE

Lors d'un voyage en mer, à la suite d'une tempête, la barque sur laquelle se trouvait Bektachi commença à se fendre. Les passagers faisaient des prières implorant pour leur salut. Et plus la tempête durait, plus on faisait des prières. Ce que voyant, Bektachi, levant la tête vers le ciel, dit :

Résiste mon Dieu, les enchères montent ;ils te prient de plus en plus ; tu as le temps de résister.

4/ PAZARLIK

Bir deniz yolculuğunda, icinde Bektaşi'nin de bulunduğu tekne, patlayan fırtınaya dayanamayarak çatırdamaya başlamıştı.Yolcular duala okuyor, adaklar adiyorlardi. Fırtına azdıkça adak sayısının arttığmı, adakların büyüdüğünü gören Bektaşi,başını yukarıya kaldırdı :

- Dayan Tanrım dedi, pazarlık kızışıyor, dayanacak zamandir.

5/ UN SIMPLE BOUT DE BOIS.

Lors d'un voyage en mer, une tempête éclata. Le bateau bougeait beaucoup, et les passagers commençaient à avoir peur. Tranquillement assis dans un coin, Bektachi fumait sa pipe en riant.

La tempête se calmant un peu, un des voyageurs alla le trouver et lui demanda pourquoi il n'avait pas eu peur. Comme Bektachi disait qu'il n'y avait rien à craindre, l'autre dit :

- L'ami, entre la mort et nous, il n'y a qu'une faible coque de bois, ça fait peur, non ?

Bektachi se mit à rire :

- Pour tous les dangers de mort que tu rencontres sur la terre ferme, il n'y a même pas cette coque de bois !

5/ TAHTA PARCASI

Bir deniz yolculuğunca, fırtınagemiyi sallamaya başlayınca, yolcular korkuya kapıldı. Bektaşi dervişi ise kıyıda çubuğunu çekerek buların haline gülümsüyordu.

Deriz biraz yatsışınca, yolculardan biri Bektaş'ye yaklaştı,neden kormadığını . Bektaşi, korkacak bir şey olmadığını söleyinceadam :

- Canım,dedi, ölümle aramızda bir tahta parçası var. Korkulmaz mi ?

Bektaşi güldü :

- Karada karşılaştığın ölümlerle aranda o tahta parçası bile yok ya !

II/ ***le Minnesänger en mer :une complainte***

A l'instar des Derviches turcs, le Minnesänger (troubadour) allemand Tannhäuser, subissant un naufrage au large de la Crète, nous dit sa peur du naufrage et fait preuve d'humour dans son chant de Croisade n° 13 : «wol im, der nû beizen sol».

(La traduction du chant de Croisade est de René Mounier, Professeur certifié d'allemand, Marseille, avec la participation occasionnelle de Nicole Gremion, Professeur de Lettres, Marseille).

HEUREUX CELUI QUI PEUT ALLER A LA CHASSE AU FAUCON EN VOL

1.
Heureux qui maintenant peut chasser au faucon en vol[4]
dans les champs d'Apulie,[5]
là où la chasse comble de joie le chasseur,
tant le gibier abonde !
Les uns vont aux sources se promener,
d'autres à cheval vont se poster à l'affût.
Mais pour moi de tels plaisirs ne sont plus,
en gente compagnie on me le fait savoir.
Et je ne chasse pas avec des lévriers
ni avec des faucons en vol.
Il ne m'est pas permis de traquer le renard,
pas plus qu'on ne me voit poursuivant cerfs et biches,
et nul ne peut non plus prétendre à mon sujet
que je porte une couronne de roses.
De tout cela il ne faut pas me rendre coupable.
Et pas plus on ne peut me trouver là
où le trèfle verdoie,
ni me chercher dans les jardins
auprès de jolies damoiselles.
- Sur la mer, je dérive.

2.
Je suis un homme en proie à la douleur,
qui n'a pas de toit,
un jour ci, un jour là.
Que puisse perdurer cette instabilité,
tel est mon plus gros souci.
Aussi joyeux que résonne mon chant,
soir et matin me ronge
le souci de savoir vers quoi me pousseront
les caprices du temps,
comment mener ma vie
sur la mer et sur la terre,

et comment jusqu'à ma dernière heure
me maintenir en vie.
Si dans mes habits râpés je heurte les gens,
alors, avec effroi, je prends conscience
dans quelle galère je me suis jeté.
Mais il est un seul point que je ne dois oublier
tant que j'en aurai la force :
je ne peux échapper au Seigneur
et devrai lui rendre des comptes
le Jour du Jugement Dernier.

3.
Est-il un homme qui ait plus souffert que moi
et dont l'espoir fut plus amèrement déçu ?
Au large de la Crète j'aurais frisé la mort
si Dieu ne m'avait sauvé.
Les vents tempétueux me projetèrent
contre un écueil, de nuit, c'était inattendu.
Je ne fis pas le fier
quand mon gouvernail se brisa.
Écoutez ce qu'il m'arriva !
Les voiles se déchirèrent
et tombèrent à la mer.
Les matelots reconnurent
qu'ils ne pourraient pas résister à de tels tourments
même pour une partie de la nuit.
Leurs cris blessèrent mon cœur.
Or cela, sans mentir, sévit six jours durant.
Y échapper ne pus,
il me fallut tout subir
comme celui à qui ne s'offre d'autre choix.

4.
Ah, ces vents venant de Barbarie
comme ils me fouettent !
Et d'autres soufflant de Turquie
avec grands bruits se déchaînent !
Vagues et flots me tourmentent.

Voilà la punition de mes péchés.
– Dieu de Justice me fasse miséricorde !
Saumâtre est mon eau,
dur est mon biscuit,
ma viande est trop salée,
mon vin a tourné.
La puanteur qui monte de la cale
n'est pas bonne compagne.
Me conviendrait mieux le parfum des roses,
si seulement s'était possible !
Pois chiches et haricots
n'améliorent pas mon humeur.
Que veuille le Très Haut m'accorder ses faveurs,
alors douce sera mon eau
et bon mon pain.

5.
Comme il est heureux celui qui peut sans but
chevaucher droit devant !
Celui là aura peine à croire
qu'à la merci des vents ici je dois attendre.
Le sirocco soufflant d'Orient,
et la tramontane,
et le vent d'Occident,
l'arsura[6] de la plaine,
le mistral des Alpes,
le grec de Romanie,[7]
le levant et l'auster
dont on m'a dit les noms.
Un vent souffle venant de Barbarie,
un autre de Turquie,
et le norte encore, et enfin le metzot.[8]
Voilà, j'ai bien compté, c'est le douzième vent.
Si j'étais resté sur le rivage,
j'en ignorerais les noms.
C'est pour servir mon Dieu que j'ai quitté la terre ferme
et non pas pour faire l'expérience
du mal de mer qui aujourd'hui me prend.

PRESENTATION DU MINNESÄNGER / TOUBADOUR ALLEMAND TANNHÄUSER :

A ce jour il n'existe aucun manuscrit du 13° siècle qui nous livrerait l'œuvre poétique du Minnesänger Tannhäuser. Ce n'est qu'au début du 14° siècle que les neuf Lieder / chants, les six Leichs / mélodies et le Kreuzlied / chant de Croisade ont été compilés et illustrés entre 1305 à 1340 à la demande de la famille Manesse, patriciens de Zurich. Cette œuvre poétique se présente sous la forme d'un codex, la Mannessische Handschrift/ Codex Manesse qui est conservé à la Bibliothèque Universitaire d'Heidelberg. Il peut être consulté sur le site http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg 848 - .

Ce codex est formé de 428 feuilles manuscrites et contient également les œuvres de 140 poètes, datées de 1150-60 jusqu'à circa 1300. Les poèmes de Tannhäuser figurent en pages 264 à 269.

Nous ne savons pas dans quelle mesure les poèmes du Codex Manesse traduisent avec certitude les textes originaux qui ont pu être modifiés par les copistes afin de s'adapter à un nouveau public où à d'autres exigences. La philologue Maria Grazia Cammarota prend tout de même le parti de considérer aujourd'hui encore le Codex Manesse comme source la plus complète et la plus importante pour analyser les chants, mélodies et le chant de Croisade de Tannhäuser qui étaient récités, chantés, accompagnés d'une musique qui pouvait varier selon le public. L'œuvre poétique de Tannhäuser est précédée par une miniature montrant, semble-t-il, le Minnesänger sous les traits d'un Chevalier de l'Ordre Teutonique :

in Codex Manesse

Un seul document atteste le personnage historique qu'est Tannhäuser. Il s'agit d'un contrat daté du 29 août 1246 concernant un fief situé près de la ville d'Augsbourg qu'un certain Gottfried von Hohenlohe attribue à un certain Bogenarius. Ce contrat porte le nom de cinquante témoins dont celui d'un « dominus Siboto Tanhusaer », de même que celui d'un « dominus Liupoldus Tanhusaer ».

L'étude du médiéviste Weller indique que le poète est bien l'un de ces deux personnages, d'autant plus que ce noble Bogenarius est vraisemblablement celui que Tannhäuser cite dans son Leich « Ich muos clagen / Ich muss klagen «, vers 46 à 49 :

Ein Herman ûs Düringen lant	/ Herrmann von Thüringen
Darzuo ein Brâbandaere	/ und der Herzog von Brabant
Chuonrât von Lantsperg genannt	/ Konrad von Landsberg genannt
Darzuo der Bogenaer.	/ und der Bogener /

Hermann de Thuringe et le Duc de Brabant qui a pour nom Conrad de Landsberg et aussi le Bogener.

Aucun autre document ne permet d'affirmer l'identité de Tannhäuser, mais les médiévistes du 19° siècle jusqu'à nos jours acceptent la réalité historique de Tannhäuser. C'est ainsi que sont acceptés non seulement l'œuvre poétique de Tannhäuser qui a été minutieusement étudiée, mais aussi son effigie dans le Codex Manesse, et aussi la légende de Tannhäuser du 15° siècle. L'ensemble de ces études a conduit à l'élaboration des biographies du Minnesänger, celle du médiéviste Johannes Siebert faisant référence. En voici un résumé : «Tannhäuser est né vers l'an 1200. Il était le descendant d'une famille de Chevaliers originaire de Tannhausen, un village de Bavière situé près de Neumarkt, en Oberpfalz. En 1228 – 1229 il prend part à la Croisade conduite en Terre Sainte par l'Empereur germanique Frédéric II. Et c'est pendant le « passage » qu'il écrit son Kreuzlied / son chant de Croisade. Après plusieurs voyages en Orient Tannhäuser passe les meilleures années de sa vie à la Cour du Duc d'Autriche et de Styrie, Frédéric II le Batailleur (1211 – 1246), de la Maison de Babenberg. Lorsque le Duc meurt en 1246, il est contraint de quitter Vienne et d'aller de Cour en Cour, gaspillant tous les biens qu'il avait acquis grâce à la générosité de son mécène. En 1247 il a vraisemblablement séjourné à la Cour du Duc de Bavière Otton II (+1253) de la Maison de Wittelsbach, puis à la Cour du Roi Conrad IV, Roi des Romains, de Sicile et de Jérusalem (1228 – 1254) puis encore à la Cour d'autres Princes. Entre 1262 et 1264 il a vraisemblablement été, à la Cour du Margrave de Brandebourg, le précepteur du jeune ErikV Kippling qui sera Roi du Danemark (1259 – 1286). Le dernier poème de Tannhäuser, qui peut être exactement daté, est de 1266. Aussi peut-on penser que Tannhäuser est mort vers l'an 1270.».

Cependant une querelle est encore aujourd'hui vive quant au village d'origine de Tannhäuser. Ainsi Dietmar Bruckner affirme-t-il que si Tannhäuser trouve bien ses racines en Franconie, il y a bien deux villages portant le nom dc Tannhausen, l'un en Oberpfalz, près de Nuremberg, en Bavière l'autre en Mittelfranken, non loin de Grunzenhausen, en Bade-Wurtemberg.

Se référant à leur historien Karl Bosl « de réputation mondiale », les villageois de Tannhausen en Mittelfranken ont donné le nom de Tannhäuser à l'une de leurs rues.

Les villageois de Tannhausen en Oberpfalz, prétextant qu'avait été mis à jour un mur identifié comme mur de l'écurie du Chevalier Tannhäuser, l'auberge du village prit le nom de Tannhäuser et sur la place du village on éleva une statue à la gloire de Tannhäuser. On ne manqua pas non plus d'apposer sur le sceau du village les armoiries du Minnesänger.

Un troisième village de Bavière, Siegsdorf, veut bien se parer du personnage historique.

Le médiéviste Siebert, s'appuyant sur le fait que Tannhäuser cite Nuremberg et la région alentour dans le chant 9 et le chant 12, conclut que le village d'où est originaire Tannhäuser est bien ce Tannhausen en Oberpfalz, qui se situe entre Nuremberg et Ratisbonne. - dans le chant 9 : « ..eines hât si mir gebotten ...das ich schike ir aber den Rotten hin von Provenz in das lant ze Nüerenberg / dass ich ihr die Rhone aus der Provence in die Gegend um Nürnberg verlege / elle m'a demandé que, pour elle [sa Dame[, je transpose le Rhône de Provence dans la région de Nuremberg », - dans le chant 12 : « ...swar ich kêre in dem lande, sô denke ich sâ gegen Nüerenberg / ... wohin ich mich im Land wende, so denke ich an meine Nürnberger Tage zurück / Où que dans le pays je me tourne, je repense à mes jours passés à Nuremberg" .
Quant au nom du poète, il est attesté par nombre de médiévistes et apparaît quatre fois dans l'œuvre de Tannhäuser :

dans le chant 1 : „ Uns kumt ein wunneklichîchiu zît „ / Für uns kommt eine freudenreiche Zeit / D'heureux temps se présentent à nous,
vers 108-109 : Dâ sol nieman sîn unfrô, dâ der Tanhûsaere reiget... / da soll niemand traurig sein, wo der Tannhäuser den Reigen tanzt.. / Personne ne doit être triste, là où Tannhäuser fait la ronde...

- dans la mélodie 4 :"Ich lobe ein wîb" / Ich preise eine Frau / Je loue une Dame,
vers 133-134 : Nû heiâ Tanhûsaere, vergangen ist dîn swaere / Nun heia Tannhäuser,
vergangen ist dein Kummer / Hourra Tannhäuser ! ton chagrin s'est envolé
dans le chant 5 : "der künig von Marroch" / De König von Marrokko / Le Roi du

Marroc,
vers 77 : "Heiâ, Tannhûsaere, nû lâ dich iemer bî im vinden" / Heia, Tannhäuser, in
dessen Gefolge (Herzog von Baiern) musst du für immer bleiben / Eh Tannhäuser, tu
dois toujours être dans sa suite [la suite du Duc de Bavière[,
vers 137-138 : „Heiâ, Tannhûsaere, lâ dir niht wesen swaere / Heia, Tannhäuser,
lass es dir nicht leid werden! / Eh, Tannhäuser, ne sois pas malheureux!

- dans le chant 14 : „Daz ich ze hêrren niht enwart" / Dass ich nicht als Herr geboren
wurde / que je ne sois pas né seigneur,
vers 43: „Wâ wilt du dich behalten iemer mêre, Tanhûsaere" / Wo wirst du jemals
wieder unterkommen, Tannhäuser? / Où trouveras-tu jamais un gîte, Tannhäuser ?

Tannhäuser était-il Chevalier de l'Ordre Teutonique ?

Si l'on considère les miniatures illustrant le Codex Manesse, on observe que les Minnesänger ne sont jamais représentés seuls, mais sont entourés de personnages, tous figurant l'amour courtois ou des scènes de Cour. En voici quelques exemples :

- Albrecht von Johannsdorf enlace un personnage féminin,

  Der Tiroler Liederdichter Rubin, agenouillé devant deux Dames penchées par-dessus

  les créneaux du château, son destrier attaché à une colonne,

- Friedrich von Hausen, debout dans sa nef, tirant à lui le filet de pêche, aidé dans la navigation par trois personnages masculins.

  Hartmann von Aue en armure chevauchant son destrier harnaché pour le tournoi,

- Heinrich von Rugge à cheval brandissant l'étendard,

  Neidhart von Reuental entouré de quatre personnages se réjouissant vraisemblablement à l'écoute du chant du troubadour,

  Otto von Botenlauben confie à son messager un manuscrit,

  Walther von der Vogelweide, méditant sur un manuscrit qu'il tient dans la main droite, entouré de deux oiseaux en cage.

Tannhäuser est, lui, représenté seul. Rien ne laisse deviner l'expression de l'amour courtois ou d'une scène de Cour.

Le personnage est représenté de face, se tenant bien campé sur ses pieds, le corps droit, debout. Son regard est fixé sur le spectateur et donne à son visage de jeune homme barbu encadré par une chevelure légère une expression de sérénité. Une sorte de voile aérien qui repose sur les épaules entoure la tête. Le corps est drapé d'une tunique bleutée et plissée, sur laquelle est jeté un manteau blanc relevé par la main gauche, paume dirigée vers le spectateur.

Le manteau blanc du Trouvère porte sur le pan *droit* une croix noire. Manteau blanc et croix noire rappellent que le Pape Honorius III accorda à l'Ordre des Chevaliers Teutoniques, par la bulle du 17 avril 1222, le port du manteau blanc frappé de la croix noire. Le Grand Maître de l'Ordre des Chevaliers Teutoniques, Herrmann von Salza (+1239), est bien représenté tenant de sa main gauche son écu et relevant légèrement de cette main son manteau blanc frappé sur le pan *gauche* de la croix noire. Il tient en sa main droite sa lourde épée.

Herrmann von Salza, Grand Maître de l'Ordre des Chevaliers Teutoniques

En revanche la main droite du Minnesänger est démunie de l'épée et est en partie dissimulée sous le manteau qu'elle tient. Les deux pieds du Minnesänger sont largement écartés, chaussés de cuir ou de tissu noir et reposent maladroitement sur le sol d'où s'élèvent des sarments en volutes rougeâtres ornées de feuilles d'un vert tendre.

De cette attitude et des traits du visage de l'effigie de Tannhäuser ressort un vrai hiératisme qui, selon Maria Grazia Cammarota, n'est pas l'attitude d'un Chevalier de l'Ordre Teutonique.

Elle compare l'effigie de Tannhäuser à la miniature d'un manuscrit du 13° siècle représentant l'Evêque Otton de Bamberg ou encore au gisant du Grand Maître de L'Ordre des Chevaliers Teutoniques, Conrad de Thuringe (1239) dans l'église Sainte-Elisabeth de Marbourg qui sont eux aussi dans une attitude hiératique, faisant un geste de salut.

Se référant au chant de Croisade 13 «Heureux celui qui peut aller à la chasse au faucon en vol», elle constate de plus qu'aucune motivation spirituelle ou religieuse n'anime le cœur de Tannhäuser. Si des médiévistes tels Thomas et Wachinger, s'appuyant sur le vers 79 du chant 13 «c'est pour mon Dieu que j'ai quitté la terre ferme», mettent en concordance l'effigie de Tannhäuser et le chant 13, Maria Grazia Cammarota met en exergue le fait que Tannhäuser ne chante ni Jérusalem, ni le Tombeau du Christ, ni la Passion su Christ pour sauver l'humanité, ni la volonté de la rémission de ses péchés que chantent d'autres Minnesänger comme le fait par exemple Albrecht von Johannsdorf dans son chant de Croisade « Mîn êrste liebe, der ich ie began / Ce premier amour que j'ai vécu » :

Pour Dieu je pris la Croix
et je pars pour effacer mes péchés»,

ou encore Friedrich von Hausen dans son chant «Si waenent sich dem tode verzin / Ils croient échapper à la mort» :

Celui qui prit la Croix et qui tint bon
verra le Jour du Jugement dernier
La porte que Dieu ouvre à ses fidèles
ne s'ouvrira pas à ceux qui refusent la Croix.

Tannhäuser n'est donc qu'un chevalier dont l'origine noble est attestée par son blason figuré sur la miniature du Codex Manesse et qui participe à la 6° Croisade (1228-1229) conduite par l'Empereur du Saint Empire Romain Germanique et Roi de Sicile, Frédéric II de Hohenstaufen.

Lorsque, au large de la Crète, Tannhäuser écrit au temps présent son chant 13 : «wol im, der nû beizen sol / Glücklich ist der, der zur Beizjagd gehen darf / Heureux celui qui peut aller à la chasse au faucon en vol», il oublie Dieu, enviant ceux qui font la chasse au faucon en vol, regrettant de ne pas être en compagnie de belles Dames, regrettant encore les doux mets que lui offrait son mécène, donc signifiant à son public son droit à une vie confortable plutôt que se donner à Dieu comme le font d'autres Minnesänger. Il raconte de façon réaliste le danger de la tempête qu'il subit au large de la Crète et se flatte d'apprendre les noms des vents que ses compagnons d'infortune lui disent. Qui pouvaient être ces compagnons ? Le Minnesänger Neidhart

von Reuental, qui a participé à la 5° Croisade (1217-1221) nous donne un indice dans son chant « ez gruonet wol diu heide / Frisches Grün schmückt die Heide » / Sur la lande la nature verdoie» :

vers 13-14 : *ûf mînen sanc*
ahtent die Walhen niht. /
die Welschen achten auf meinen Gesang nicht/

les «Welschen» [Italiens, Espagnols ou Français] ne prêtent pas attention à mon chant.

Tannhäuser termine son chant avec un humour qui lui est par ailleurs familier :

C'est pour servir mon Dieu que j'ai quitté la terre ferme
et non pas pour faire l'expérience
du mal de mer qui aujourd'hui me prend.

Concluons nos propos sur la peur du naufrage et l'humour en citant Jérôme Moreau :

À défaut de pouvoir alléger la vie elle-même, d'ouvrir les choses dans leur matérialité même à une vie plus profonde, plus vive, l'humour transforme notre jugement, notre vision, allégeant fictivement la vie en jetant par-dessus bord ce qui nous encombre, tout ce qui est pesant. L'humour ne transforme pas la vie, mais transforme le regard que nous portons sur elle. Il n'est qu'analogique de la mystique, mais, pourrait en constituer un prolégomène. Force est bien de constater que, sociologiquement, les humoristes professionnels tendent à perdre de vue la mystique et à faire de l'humour leur seul refuge contre leur désespoir.

NOTES

1 Bahâeddîn Ibn Shaddâd, dans *Bibliothèque des Croisades-Chroniques arabes*,éd.M.Michaud, Paris,1829,p.370

2 Ibn Jobaïr,*Voyages*,trad.M.Godefroy-Demonbynes,»éd.Geuthner ;vol.III, Paris,1963,pp.364-378

3 Traduites ici à partir de l'anthologie de S.Özderdim,*Seçilmiş Bektaşi Fıkraları*, éd.Türk Dil Kurumu, Ankara, 1975

4 Frédéric II a écrit un manuel de fauconnerie : *de venandi cum avibus.*

5 Les Pouilles

6 Aujourd'hui un vignoble porte ce nom en Toscane.

7 Empire Byzantin.

8 Mestre ? Bertrandon de la Broquère in *Le voyage d'Orient. Espion en Turquie :* p.120 «...une haute montagne...enserre le château...de grec jusqu'à mestre.» Note 238 : noms méditerranéens de vents : du nord-est au nord-ouest.

SOURCES

- *Cammarota, Maria Grazia, Tannhäuser, die Gedichte der Manessischen Handschrift, Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, Übersetzung von Jürgen Kühnel, Kümmerle Verlag, Göppingen, 2009*

  Siebert, Johannes, Leben, Gedichte, Sage, Halle, Niemeyer, 1934

  Die Dichtungen des Tannhäusers, Prof. Dr. Ralf-Henning Steinmetz, Kieler Online-Edition, 2006-2012,

  Deutsche Gedichtebibliothek Online

  Dietmar Bruckner, der doppelte Tannhäuser, Zeit Online, 09.04.1993

  Sarnowsky, Jürgen, der Deutsche Orden, Verlag C. H. Beck, 2007

  Peintre anonyme «Herrmann von Salza», huile sur toile, salle du Trésor de l'Ordre des Chevaliers Teutoniques, Vienne

- *Jérôme Moreau : «Humour selon Bergson», séminaire, Ecole Normale Supérieure, Paris (2005-2006)*

***

TANNHÄUSER- KREUZLIED 13: "Wol im, der nû beissen sol"

1. Wol im, der nû beissen sol
   ze Pülle ûf dem gevilde
   der birset, dem ist dâ mit wol
   der siht sô vil von wilde
   sumelîche gânt zen brunnen
   die andern rîtent schowen
   der fröide ist mir zerunnen
   das bannet man bî den frowen
   des darf man mich niht zihen ich beisse ouch niht mit winden
   in beize ouch niht mit valken in mag niht fühse gelâgen
   man siht ouch mich nicht volgen nâch hirzen und nach hinden
   mi*ch* darf ouch nieman zîhen von rôsen schappel tragen
   man darf ouch mîn niht warten
   dâ stêt der grüene klê
   noch suochen in dien garten
   bî wolgetânen kinden ich swebe ûf dem sê

2. Ich bin ein erbeitsaelig man
   der niene kan belîben
   wan hiute hie, morne anderswan
   sol ich das iemer trîben
   des muos ich dike sorgen
   swie froelîch ich dâ singe
   den âbent und den morgen

war mich das wetter bringe
das ich mich sô gevriste ûf wasser und ûf lande
das ich den lîb gefüere unz ûf die selben stunt
ob ich den liuten leide in snoedem gewande
sô wirt mir diu reise mit freise wol kunt
daran solde ich gedenken
die wîle ich mich vermag
in mag im niht entwenken
ich muos dem wirte gelte*n* vil gar ûf einen tag

3. Wâ leit ie man sô grôsse nôt
als ich von boesem trôste
ich was ze Kride vil nâh tôt
wan das mich got erlôste
mich sluogen stur*m*winde·
vil nâch zeinem steine
in einer naht geswinde
mîn fröide, diu was kleine
diu ruoder mir zerbrâchen nû merkent, wie mir waere
die segel sich zerzarten si flugen ûf den sê
die marner alle jâhen das si sô grôsse swaere
nie halbe naht gewunnen; mir tet ir schrîen wê
das werte sicherlîchen
unz an den sehsten tag
in mahte in niht entwîchen
ich m*uo*s es allen lîden, als der niht anders mag

4. Die winde, die sô sêre waent
gegen mir von Barbarîe
das si sô rehte unsuosse blaent
die andern von Türggie
die welle und ouch die ünde
gênt mir grôs ungemüete
das sî für mîne sünde
der reine got mîn hüete
mîn wasser, das ist trüebe mîn pisco*t*, der ist herte
mîn fleisch ist mir versalzen mir schimelget mîn wîn
der smak, der von der sutten gât der ist niht guot geverte
dâ für naeme ich der rosen ak und mehte es wol gesîn
zisern unde bônen
gênt mir niht hôhen muot
will mir der hôhste lônen
sô wirt das trinken süesse und ouch diu spîse guot

5. Ahi, wie saelig ist ein man
der für sich mag gerîten

wie kûme mir der gelouben kan
das ich muos winde bîten
der Schrok von Oriende
und der von Tremundâne
und der von Occidende
Arsiure von dem plâne
der Meister ab den Alben der Krieg ûs Rômânîe
der Levandân und Ôster die mir genennet sint
ein wint von Barbarîe waet der ander von Türggîe
der Norten *und* der Metzot seht, das ist der zwelfte wint
waer ich ûf dem sande
der namen wisse ich niht
durch got ich fuor von lande
und niht dur dise vrâge swie wê halt mir geschiht.

***

TANNHÄUSER – KREUZLIED 13 "Wol im, der nû beizen sol", traduction en haut allemand de René Mounier :

GLÜCKLICH IST DER, DER ZUR BEIZJAGD GEHEN DARF

I)
Glücklich ist der, der auf den Feldern Apuliens
zur Beizjagd gehen darf!
Wer dort auf der Pirsch jagt, der kommt auf seine Kosten,
so viel Wild sieht er.
Die einen gehen zu einer Quelle,
die anderen reiten, um Ausschau zu halten.
Ich kenne solche Freuden nicht mehr
denn all das verbietet man mir in Gegenwart höfischer Damen.
Ich jage weder mit Windhunden noch mit Falken,
ich darf auf die Fuchsjagd nicht,
man sieht mich auch nicht,
wie ich Hirschen und Hinden verfolge,
ich trage keinen Rosenkranz,
dessen darf man mich auch nicht beschuldigen.
Man kann mich auch nicht dort antreffen,
wo der grüne Klee wächst
noch mich in den Gärten bei hübschen Mädchen suchen.
Ich treibe auf dem Meer.

II)
Ich bin ein leidgeprüfter Mann,
der keine Bleibe hat,

heute hier, morgen dort.
Dass es so weiter gehen kann,
ist meine grösste Sorge.
Wie fröhlich mein Lied auch klingt,
ich sorge mich des Abends und des Morgens,
wohin mich das Wetter bringen soll,
wie ich mein Leben bis zur letzten Stunde
zu Wasser und zu Lande fristen kann.
Wenn ich den Leuten
in meinem schäbigen Kleid zuwider bin,
dann wird mir mit Schrecken bewusst,
auf welche Fahrt ich mich eingelassen habe.

Eins muss ich nicht vergessen,
solange ich noch Kraft habe:
ich kann mich dem Herrn nicht entziehen,
ich muss ihm am Jüngsten Tag Rechenschaft ablegen.

III)
Wo hat ein Mann je so gelitten wie ich,
dessen Hoffnungen bitter enttäuscht wurden?
Vor Kreta wäre ich beinahe ums Leben gekommen,
wenn Gott mich nicht gerettet hätte.
Sturmwinde schleuderten mich
bei Nacht an eine Klippe
und klein war meine Freude.
Die Ruder zerbrachen mir –
Passt nun auf, was mir geschah:
die Segel zerfetzten und flogen ins Meer,
die Matrosen gaben zu,
dass sie solches Leid
nie auch nur eine halbe Nacht erlebt hatten,
ihr Geschrei tat mir weh.
Das dauerte ungelogen bis zum sechsten Tag an.
Ich konnte dem nicht entfliehen
und musste alles ertragen,
wie einer, der nicht anders kann.

IV)
Ach, diese Winde, die mich aus Berberland entgegenpeitschen,
sind gar nicht süss,
und die anderen, die aus der Türkei toben!
Wogen und Wellen
bereiten mir grosses Unbehagen.
Das ist die Strafe für meine Sünden.

Behüte mich Gott, der Gerechte!
Mein Wasser ist brackig,
mein Gebäck ist hart,
mein Fleisch ist versalzen,
mein Wein schimmelt mir,
der Geruch, der aus dem Schiffsraum aufsteigt,
ist kein guter Gefährte.
Ich tauschte lieber den duft der Rosen aus,
wenn das noch möglich wäre!
Kichererbsen und Bohnen
steigern meine Stimmung auf vornehme Weise nicht.
Will der Höchste mich belohnen,
dann wird mein Wasser wieder süss
und meine Speise wieder gut.

V)
Ach, wie glücklich ist ein Mann,
der vor sich hin reiten kann
und der mir kaum glauben wird,
dass ich hier auf Winde warten muss!
Der Schirokko aus dem Orient,
und die Tramontane,
und der aus Okzident,
Arsura aus der Ebene,
der Mistral von den Alpen,
der Gregale aus Romania,
der Levante und der Auster,
die wurden mir genannt.
Ein Wind weht vom Berberland,
ein anderer von der Türkei her,
der Norte und der *Metzot*
Seht, das ist der zwölfte Wind!
Wäre ich am Meeresufer geblieben,
so wüsste ich diese Namen nicht.
Um Gott zu dienen, habe ich das Festland verlassen,
und nicht um dieser Erfahrung willen,
wie schlecht es mir auch jetzt geht.

OUTILS DE TRADUCTION :

- *Bibliothèque de philologie germanique, manuel de l'allemand du Moyen Age, d'origines au XIV° siècle,* Aubier, 1959

  Matthias Lexers Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, S. Hirzel Verlag, Stuttgart, 1966.

RÖNESANS AŞK ŞİİRİNDE *ÖPÜCÜK* MOTİFİ

Hande SEBER*

LE MOTIF DU *BAISER* DANS LA POÉSIE AMOUREUSE DE LA RENAISSANCE

L'origine des poèmes ayant pour thème le baiser, appelés aussi *Baisers,* remonte à la poésie classique grecque et à la littérature latine. Il s'agit d'un sous-genre de la poésie lyrique. Le motif du baiser, très présent dans la poésie courtoise du Moyen-Age, fut également utilisé par les poètes de la Renaissance. Dans la philosophie néo-platonicienne, le motif du baiser symbolise l'union spirituelle des âmes consécutive à la fusion des corps dans le but d'atteindre des sentiments plus élevés. Il fut abondamment utilisé par la poésie italienne, pour illustrer, entre autres, la nature complexe des amours humaines et la joie qu'elles éveillent en l'homme. Ce motif, chargé d'un sens non seulement spirituel mais également "mondain" fut aussi exploité par les poètes de la Pléiade. Dans la littérature anglaise de la Renaissance, un groupe de sonnets que nous trouvons à la fin d'*Astrophil and Stella* de Sir Philip Sidney, reflète toutes les caractéristiques du genre. Le poète a recours à ce symbole non seulement pour décrire l'amour passionné porté à Stella mais aussi la quête d'authenticité d'Astrophil. Les sujets du poème, la nature labile de l'amour, les contradictions entre les sentiments divins et humains, les hésitations de l'amant et la tristesse qu'il éprouve à la fin semblent se condenser dans la symbolique du baiser.

Mots-clés: *tradition du Baiser, motif du baiser, poètes de la Pléiade, poésie amoureuse de la Renaissance, Sir Philip Sidney, Astrophil and Stella, sonnet, amant.*

THE *KISS* MOTIF IN RENAISSANCE LOVE POETRY

The Baiser, a sub-genre of lyric poetry, has its origin in Classical Greek and Latin literature. Seen in the songs of the troubadours, it was also employed by the Renaissance poets. In symbolic and mystic terms, employed as a metaphor for the spiritual union of the lovers to reach contemplation in Neoplatonic thinking, the kiss was also present in Italian poetry to represent the complicated nature of love along with the sensual experience of the lover. Laden with divine and earthly significances, this motif was also used in French poetry by the Pléiade poets. In Renaissance English literature, it was Sir Philip Sidney who in his sonnet sequence *Astrophil and Stella* included a group of *baiser* poems that were fashioned with the major qualities of this genre. However, the metaphor of the kiss is used not only in presenting the passionate love Astrophil feels for Stella, but also for expressing his search for originality as a poet. The subject matter of poetry, the complicated nature of love, the clash between divine and earthly feelings, the dilemma and the frustration that the lover experiences are what this motif represents throughout the work.

Keywords: *The Baiser, the kiss motif, the Pléiade poets, Renaissance love poetry, Sir Philip Sidney, Astrophil and Stella, sonnet, lover.*

---

* Doç. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi
hande@hacettepe.edu.tr

Kimin böyle dudakları vardır, güzelliğin içinde aklın hüküm sürdüğü,
Hangi kadın hem süsler hem renk saçar bir çırpıda?
Sanadır, sanadır, tüm övgü dolu şarkılar sana layıktır;
Senin sayende sürdürebilir Cupid hükümdarlığını.
(Astrophil and Stella I. Şarkı, *9-12)*[1]

Sir Philip Sidney'in Astrophil'in Stella'ya duyduğu ümitsiz aşkı konu ettiği yüz sekiz sone ve on bir şarkıdan oluşan sone dizisi *Astrophil and Stella*'da (1591) aşkın yıkıcı gücü, aşığın sevdiği kadına duyduğu özlem ve karşılıksız aşkın neden olduğu çaresizliğin yanısıra Stella'nın erdemleri ve güzelliği çoğu sonenin ana temasını oluşturur. Kimi zaman şair kimi zaman da aşık kimliğiyle beliren Astrophil, Rönesans sone geleneğinin gerektirdiği şekilde davranamayan, sevilen kadının güzelliğine bakarak daha yüce, ilahî duygulara ulaşmayı gaye edinmiş geleneksek aşık tipine uymayan bir portre çizer. Astrophil bir yandan geleneğin öngördüğü erdemli aşkın gereklerini bilse ve bunları uygulamaya gayret etse de aklı ve duyguları arasında bocalar durur. Yaşadığı bu ruhsal karmaşa sone dizisinin ana temasını oluşturur. İçinde bulunduğu ikilem sone dizisinin ortasına doğru öylesine artar ki, aşıklar için hiç de makbul sayılmayan bir davranış sergileyen Astrophil, uyuyan Stella'dan bir öpücük çalar. Bu olay II. Şarkı'nın konusunu oluşturur ve ardından gelen 73-83. Soneler bu öpücüğün aşık üzerindeki etkileriyle Stella'nın dudaklarını konu alır.

Lirik şiirin bir alt türü olarak değerlendirilen ve *Baiser* olarak adlandırılanan öpücüğü konu alan şiirlerin kökeni klasik Yunan edebiyatına dek uzanır. Theocritus'un bazı şiirlerinde ve *Greek Anthology*'de yer alan aşkı konu alan epigramların bir kısmında gözlenen, aslen seküler bir yapıya sahip bu tema Latin şairlerden Catullus ve Ovid tarafından da kullanılmıştır. Daha sonra troubadour şairlerce şarkılarda yüceltilen öpücük teması, geç Rönesans döneminde Neo-Latin şairlerce de konu edilmiştir (Cotter 382-383; Ganim, "A Kiss" 61). Erken Hristiyan dönemden Rönesans yazarlarına dek ilahî ve dünyevi anlamlar yüklenerek bir mecaz unsuru olarak kullanılan öpücük motifi aşıkların ruhlarını ve kalplerini değiş tokuş etmesi, aşıkların birleşerek birbirlerine dönüşmeleri, mecazi olarak ölme ve sevilen kişinin bedeninde yeniden dirilme, aşıkların bütünleşerek ölümden sonra yeni bir hayata uyanışları gibi anlamlar taşımaktadır (Perella 9). Ortaçağda olduğu gibi Rönesansta da pagan ve Hristiyan öğelerin bir arada bulunduğu öpücük motifinin temsil ettiği unsurların çoğunun kökeninin Neoplatoncu düşünceye dayandığını belirten Perella, özellikle de ruhun bir diğer ruhla bütünleşmesi, erdemli aşka ulaşma yolunda yaşanan sembolik ölüm ve ruhani bir farkındalıkla yeniden diriliş gibi konuların Marsilio Ficino'nun Platon'un *Şölen*'i (*Symposium*) hakkında yaptığı yorumlarda görüldüğüne değinir (158). Ancak yine de, fiziksel duygulardan arınarak saf duygulara ulaşmayı hedefleyen Neoplatoncu aşk kavramında ruhların değişimi bağlamında kullanılsa da,

Perella öpücüğün tat ve dokunma gibi diğer iki duyguyu da beraberinde getirmesi nedeniyle çoğunlukla sakınılan bir imge olduğunu vurgular (168-169). Ficino'nun kaçındığı bu imge, Pico della Mirandola tarafından ruhun diğer bedene öpücükle geçtiği düşüncesiyle sembolik ve mistik anlamlar yüklenerek Tanrı ve insanın bütünleşmesi olarak kullanılsa da dönemin aşk kavramında öpücük temasına asıl yer veren kişi Baldassare Castiglione'dir (Perella175). 1561'de Sir Thomas Hoby tarafından İngilizce'ye *The Book of the Courtier* (Saraylının Kitabı) olarak çevrilen Castiglione'nin *Il Libro del Cortegiano* (1528) adlı eserinin özellikle dördüncü kısmı dönemin aşk geleneği ve ideal aşığın nasıl olması gerektiği hakkında önemli detaylar içerir. Sevdiği kadının fiziksel ve ruhsal güzelliğini Tanrı'nın yüceliğinin bir yansıması olarak değerlendirebilecek, fiziksel duyguların yanıltıcı çağrışımlarından kaçınan erdemli aşığın nasıl davranması gerektiğinin vurgulandığı kısımda böylesi bir aşık için öpüşmenin ruhları bir araya getirmek amacı taşıdığı belirtilir. Tutkularının esiri olmuş, duyularıyla hareket eden aşık içinse öpücük kaçınılması ve korkulması gereken bir unsurdur çünkü böylesi bir aşığın amacı ruhları birleştirmekten çok fiziksel yakınlıktır (315). Castiglione'nin eserinin ardından aşk şiirlerinde İtalyan şairlerce sıklıkla kullanılan öpücük imgesi içerdiği mistik anlamlardan çok duyumsal çağrışımlarıyla ele alınmıştır ve Perella'ya göre bunun nedeni de aşk kavramının felsefi boyutunun göz ardı edilerek Platoncu ve Petrarkacı görüşlerin birbirine karıştırılmış olmasıdır (199-201).

Öpücük on altıncı yüzyıl Fransız şiirinde de popüler bir motif olarak kullanılmıştır. Fransız şairlerini etkileyen en önemli kişiyse, on dokuz Latince şiirden oluşan *Basia* adlı eserin yazarı 1511-1536 yılları arasında yaşamış olan Johannes Secundus adıyla bilinen Hollandalı şair Jean Everaerts'dir.[2] Gerek aşkın uyandırdığı tutkuyu ifade ederken gerekse ideal aşk arayışını anlatırken kullanılabilecek, ruhani ve fiziksel çağrışımları bir arada barındıran öpücük motifinin, aşkın karmaşık yapısını anlatmaya uygun bir imge olarak şairlere esin verdiğini düşünen Gooley, tüm diğer sanat eserlerinde olduğu gibi, şiirin de kendini ve dünyayı anlamaya yönlendirici bir gücü olduğundan öpücük üzerine yazılan şiirlerde bu bağlamda daha derin anlamlar görülebileceğine inanır (1-2). Gooley, Fransız şiirinde bu imgeyi ilk kullanan kişinin Clément Marot olduğunu söyler, Melin de Sainct Gelays'ın da Secundus'dan etkilenen bir diğer şair olduğunu belirtir. Başta Pierre de Ronsard olmak üzere diğer Pléiade şairlerinin de (Jacques Tahureau, Rémy Belleau, Jean Antoine de Baïf, Olivier de Magny, Maurice Scéve, Joachim du Bellay gibi) bu imgeyi kullandıklarını ekler (12). Bu gelenek dinî motiflerle birleştirilerek de Fransız edebiyatında kullanılmıştır. Ganim, Jean de La Ceppède'nin *Théorèmes* adlı eserinde öpücük motifinin dinî bir boyutta ele alındığını, fiziksel ve ruhani duyguların birleştirilerek, ilahî aşkın konu edildiğine değinir.[3]

Baiser geleneğinin ana hatları Ganim tarafından şöyle özetlenir: kullanılar imgeler ve söz sanatları bedensel haz üzerine odaklanır; öpücüğü konu alan şiirler Carpe diem şiirlerindeki hedonizmi andıran bir tema üzerine kuruludur, detaylı beden betimlemeleri, sevgililerin ruh halleri ve bir araya gelmeleri konu edilir; bu gelenekte hayal gücü aracılığıyla baştan çıkma ve bu hayalleri yerine getirmek için ikna etme gayreti de görülmektedir; ayrıca, şiirde kullanılan tekrarlar, sevgiliye yakıştırılan tatlı, zarif adlandırmalar onun gönlünü çelerek ikna etme çabası görülür; bunun sonucunda şair sevdiği kadının ya ilgisini ya da nefretini kazanır; şair kimi zaman bir kaside, kimi zaman da bir sone ile bir öpücük diler sevdiğinden, ardından da bu öpücüğün tasviri ve yarattığı mutluluk, şairin bedeninde ve ruhunda hissettiği tarifsiz mutluluk ve çoşku konu edilir; bunların yanısıra tüm fiziksel çağrışımlarına rağmen öpücüğün şairi daha yüce duygulara yönlendiren, sonsuzluğa ulaşmayı çağrıştıran bir yönü de vardır ("A Kiss" 62-63).

Öpücük motifi üzerine kurulu şiirlerde rastlanan bir diğer özellik de şiir yazma sanatı hakkındaki düşüncelerdir. Şiirin amacı insan benliğinin gizemlerini güzelliği duyumsama yoluyla açığa çıkartmak olduğundan, Rönesans şairleri için, içerdiği sembolik anlamların yoğunluğu nedeniyle öpücük, böylesi bir arayışı ifade ederken ihtiyaç duyulan bir imgedir (Gooley 4). Fransız şairlerce öpücük imgesinin nasıl kullanıldığı hakkında genel bir değerlendirme yapan Gooley, bu yüzyıldaki şairlerin duygusal bir heyecandan öte sanatsal bir tatmin ve başarı arayışı içinde olduklarından bu imgenin sanatla ilgili yönünün de ön plana çıktığını düşünür. Şiire konu olan kadın, şaire esin veren, onun şiir yazmasına yardım eden esin perisiyle (Muse) özdeşleşmektedir. Bu nedenle de şiire konu edilen sevgililerin öpüşmesi ve ruhlarını değiş tokuş etmeleri bir anlamda şiirsel esininin gücünü çağrıştırmaktadır (12-13). Dudaklar sadece nefes ve ruhun çıktığı, yani ruhani deneyimlere açılan bir kapı değil, aynı zamanda da kelimelerin döküldüğü yerdir. Konuşmayı ve kendini ifade etmeyi de simgeleyen dudaklar bu bağlamda şairin duygularını şiir aracılığıyla anlatmasını da temsil eder. Bu benzerlikten yola çıkan Gooley, nasıl öpücükle sevgililer ruhlarını ve nefeslerini birleştiriyorsa, şairin de ruhani boyutta benzer bir deneyim yaşadığını öne sürerken şairin şiir yazarken esin perisinin temsil ettiği iç dünyasıyla ruhani bir birleşme yaşadığını düşünür (2).

Daha önceden de değinildiği gibi öpücük motifinin temsil ettiği bir diğer kavram da ölümdür. Bu kavram sevgililerin yeni bir hayata ve farkındalığa uyanmak üzere yaşadıkları sembolik ölümü temsil etmenin yanısıra şiir sanatıyla ilgili anlamlar da içerir. Sevgililer öpücükle tüm zaman ve mekân kavramlarını aşan bir bütünleşme yaşayarak, ruhlarını birleştirerek nasıl yeni bir doğuş deneyimi yaşıyorlarsa, şair de benzer bir deneyim yaşayıp şiir yazma arzusuyla ve esin arayışıyla kendi benliğini kaybederek daha yüce bir boyuta geçer (Gooley 15-16). Öpücük imgesi doğası nedeniyle ilkin fiziksel anlamlar çağrıştırsa da, tüm bu görüşler ışığında değerlendirildiği zaman çok daha derin sembolik çağrışımlar içerdiği görülür.

Baiser geleneğinin değinilen tüm özellikleri, hatta daha fazlası *Astrophil and Stella*'da gözlenebilir. Fiziksel aşkın varlığını yadsımayan ancak geleneğin gerektirdiği erdemli davranışların da bilincinde olan, kimi zaman tutkularının esiri olmuş bir aşık, kimi zamansa esin arayışında bir şair olarak beliren Astrophil'in değişken hallerini bazen nütkeli bazen hüzünlü bir havayla dizelere yansıtırken Sidney, öpücük motifinin temsil ettiği aşkın karmaşık yapısını da ele alır. İngiliz şiirinde Sir Philip Sidney'in zamanına kadar öpücük bir tema olarak yer alsa da, *Astrophil and Stella*'da *baiser* geleneğinde yazılmış bir grup şiiri sone dizisi içinde ve sone formunda kullanmanın bir yenilik olarak kabul edilebileceğini düşününen Cotter, bu sonelerin sadece öpücüğü konu almadığını, İtalyan ve Fransız şairlerini etkileyen geleneğin unsurlarını, özellikle de şiir yazma sanatıyla ilgili olanlarını, benzer şekilde yansıttığını düşünür (386-389).

Şiirde Astrophil'i öpücük çalmaya iten olaylar zinciri Stella'nın tatlı sesinin duyulmasıyla başlar. Stella'nın güzelliğini görüp de duygularının esiri olan Astrophil, bu olayın kendisini daha da zor bir duruma düşüreceğinin farkındadır ve o nedenle de Stella'nın kendisine yeni bir savaş başlattığını düşünür (36. Sone). II. Şarkı'da Astrophil, uyuyan Stella'yı görür. Uyanıkken acımasız olan Stella, uykurken savunmasız bir haldedir. Astrophil'i reddeden sözleri duyulmaz, onu uzaklaştırmaya çalışan elleriyse uykuya teslim olmuştur. Astrophil, Stella'nın öfkesine maruz kalacağını bilse de savunmasız bu kaleyi fethetmeye kararlıdır, çünkü Stella'nın tatlı dudakları onu bir öpücük çalmaya davet etmektedir. Bae bu şarkıda öpücüğü konu alan geleneksel şiirlerin aksine saldırgan bir hava olduğunu sezer. Burada konu edilen öpücüğün romantik ve yumuşak olmak yerine şiddetli ve sert olduğunu düşünür ("Nervous"). Duygularını kontrol edemeyen Astrophil, her türlü tehlikeyi göze aldığını söyleyerek ve "Okuyacak kişi, önce hecelemeyi öğrenmelidir"[4] (24) diyerek uyuyan Stella'dan bir öpücük çalarak kaçar. Ancak bu yaptığından hiç de pişman değildir; fazlasıyla aptal olduğunu düşünür daha çok öpmediği için. Bu sözler bundan sonra Astrophil'in nasıl bir tavır sergileyeceğini gösterirken, eserin bu kısmından sonraki sonelerin içeriği hakkında da bilgi verir. Cotter, öpücük motifi içeren bu şiirlerin öncelikle Sidney'in bir şair olarak şiir geleneğinde yeni konu arayışını gösterdiğini düşünür (402-403). Bu açıdan bakıldığında sadece öpücüğü konu alan sonelerde değil, Astrophil'in bu noktaya nasıl geldiğini anlatan sonelerde de şiir yazma sanatıyla ilgili önemli ayrıntılar göze çarpar.

Eserin ilk sonesi Astrophil'in özgün bir eser yazmak için aradığı esin kaynağını konu alır. Bir türlü duygularını kağıda aktaramayan Astrophil'e başka şairlerin yazdıkları da yol gösteremez. Sonenin son dizesinde esin perisi ona yüreğine bakıp yazması gerektiğini söyler. Astrophil'in yüreğinde daha kendisinin bile ne olduğunu anlayamadığı bir aşk vardır. Bu soneyle Astrophil'in esin kaynağı ve esin perisinin kim olduğu belli olur; o Stella'dan başkası değildir. Bu açıdan değerlendirildiğinde

Astrophil'in Stella'ya ulaşma gayreti ve onun eşsiz güzelliğini satırlara yansıtma isteği şairin özgünlük arayışını ifade eder. Zorluklarla dolu bu arayış duygularını diğer şairlerce benimsenen basmakalıp ifadelerden farklı sözlerle ortaya koyma isteğiyle daha da karmaşık bir yapı alır. Ne Parnassus dağının eteklerinden akarak şairlere esin veren sulardan, ne de Petrarka'nın hüznünü anlattığı sözlerden yardım almak ister şair. Onun tek esin kaynağı Stella'dır (15. Sone). Sonelerde zaman zaman esin perisine seslense ve ondan yardım beklese de, Astrophil'e asıl esin veren Stella'dan başka biri değildir. Astrophil I. Şarkının son dizesinde tüm şarkılarının, yani şiirlerinin Stella ile başlayıp onunla bittiğini söyler.

Stella'nın dudakları şiir yazma sürecinde şair için çok önemli mecazi anlamlar taşımaktadır, esin kaynağıdır, şiirin konusudur, hatta yazma sürecini temsil etmektedir (Cotter 392). Sone ve öpücücün birbirine benzediğine inanan Gray, Petrarka geleneğinde yazılan sone dizilerinde amacın bir sona ulaşmak değil de ulaşılmaz sevgiliye hissedilenleri ebedileştirmek olduğundan, tıpkı öpücüğün daha ileri gidememesi, arzu edilen sona ulaşamaması gibi, sonelerin de (kendi içlerinde bir fikir bütünlüğüne sahip olsalar da) gerek sevilen kadının ulaşılmaz olmasından gerekse kelimelerin onun güzelliğini ve şairin duygularını anlatmada yetersiz kalmasından hiçbir zaman kesin bir sonuca ulaşamadığını düşünür (130). Gray ayrıca, çelişkili kavramların bir arada bulunduğu öpücük imgesinin Sidney tarafından hem tutkuyu başlatan hem de sonlandıran, şiiri oluşturan sözlerin hem kaynağı hem de onları susturan bir unsur olarak eserde kullanıldığını ekler (131). Bu fikirden yola çıkan Bae, şiir yazma bağlamında değerlendirildiği zaman öpücüğün, öpüşme anında şairin sesini kesebilecek, yani onu şiir yazmaktan alıkoyabilecek tek şey olduğunu düşünür. Şiirin genelindeyse öpücük, konuşmanın gücü ve sessizliği temsil eden bir imgedir ("Nervous").

Bu fikirler ışığında değerlendirildiğinde, 74. ve 80. Soneler şiir yazma sanatıyla ilgili zengin örnekler içerir. 74. Sonede Astrophil klasik Yunan mitolojisinde Zeus ve Mnemosyne'nin dokuz kızı olan ve çeşitli sanat dallarına esin veren Muse'ların pınarından su içerek şair olarak esinlenmediğini söyler. Şiir tanrısı Apollo ve onunla özdeşleşen unsurlar da onun esin kaynağı değildir. Astrophil, Apollo'nun bir defne dalına dönüşen Daphne'yi yakaladığı yerde, defnelerin gölgesinde oturarak da şair olmamıştır. Böylesi kutsal törenler ona bir şey ifade etmez. Başka şairlerin yaşadığı gibi tanrısal bir gücün verdiği ilahî bir çılgınlıkla da yazmaz dizelerini, ne de diğer şairlerin fikirlerinden ilham almaktadır. Bir başka deyişle, şiir geleneğinde şairlerin esin aldıkları yolların hepsini redederek kendisini onlardan farklı görür ve sonenin sonunda esin kaynağını açıklar. Dudakları Stella'nın tatlı öpücüğüyle esinlenmiştir, bu nedenle şiirsel sözler dökülmektedir dudaklarından. Ona bu dizeleri yazdıran tek şey Stella'ya duyduğu aşktır, onun tek esin perisi Stella'dır. Bu sone bir yandan Astrophil'in duygularının ulaştığı geri dönülemez noktayı anlatmakta, diğer yandansa şairin esin

arayışı ve esin perisiyle yaşadığı sembolik birleşmeyi ifade etmektedir. 80. Sonede de Stella'nın kibirli dudaklarının onun için tek esin kaynağı olduğunu ifade eder:

Doğa'nın övgüsü, erdemin yuvası, Cupid'in soğuk ateşi,
Bu yüzden kelimeler, kelimeler değil, ilahî zarafet akar gider;
Yeni Parnassus, esin perilerinin yaşadığı;
Müziği tatlandıran, bilgeliği güzel kılan,
Hayata soluk veren, ve arzuyu ateşleyen... (3-7)[5]

Yine de yapılan hiçbir övgü Stella'nın öpücüğünün güzelliğini anlatmaya yetmez. Tek bir öpücüğün bile kendisine bu sözleri söylettiğini belirtir Astrophil ve bir şair olarak yakaladığı başarıyla övünür.

73. Sonedeyse, öpücük motifini kullanan şairlerce sıklıkla kullanılan bir diğer tema olan şairin sevdiği kadını ikna etme çabası ve bunun sonucunda onun ilgisini ya da nefretini kazanması konu edilir. Astrophil, Stella uyurken ondan bir öpücük çaldığını ve onu çok kızdırdığını söyler. Yaptığı işin suçunu da aşka yükleyiverir hemen. Ancak bu mazeret Stella'nın öfkesini dindirmeye yetmez. Stella'nın dudakları Astrophil'i işlediği suç yüzünden yargılayan kızıl giysiler giymiş yargıçlara benzetilir. Bu öfkenin bile güzel olduğunu düşünen Astrophil, Stella'yı öfke içindeyken de öpmek gerektiğini düşünür.

Öpücüğü konu eden şiirlerde detaylı beden betimlemeleri, sevgililerin ruh halleri ve bir araya gelmelerinin konu edilmesine değinilmişti. Bu özellik 77. Sonede açıkça gözlemlenebilir. Astrophil Stella'nın bakışlarını, yüzünü, varlığını, zarafetini, ellerini, dudaklarını, cildini, sözlerini, sesini, tatlı tatlı konuşmasını över bu sonede. Stella'nın bu özellikleri herşeyden üstündür onun için. Bedeli ölüm de olsa Stella'nın dudakları onu bir öpücüğe davet etmektedir. Arzuları öylesine yoğundur ki daha fazlasını söyleyemez.

Eserde açıkça görülen bir diğer özellik de kullanılan tekrarlar ve sevgiliye yakıştırılan tatlı, zarif adlandırmalardır. 79. Sonede "tatlı" kelimesi ilk iki dizede altı kez tekrarlanarak Stella'nın dudakları ve çalınan öpücüğün güzelliği betimlenir. Bu öpücük:

Yuvasıdır taze sevinçlerin, hoşnutluğun öğretmeni,
En cimriye bile alıp vermeyi öğreten çabucak;
Dostane bir savaştır, darbeleri hem yaralayan hem iyileştiren;
Tatlı ölümdür, biri diğerinde yaşarken;
Yoksul ümidin ilk varlığıdır, söz verilen saadetin tutsağı,
Kahvaltısıdır aşkın – ama dur, dur, onun olduğu yerde:
Bitirelim övgüyü, dua edelim şimdi bir öpücük için. (8-14)[6]

Bu sonede öpücük motifiyle beraber ölüm teması da göze çarpar. Ancak bu ölüm de Stella'dan gelen diğer şeyler gibi tatlı bir ölümdür, çünkü aynı geleneğin öngördüğü gibi, sevgilinin ruhu sevilen kadında hayat bulacaktır. Eserdeki nükteli ton dikkate alındığında gelenekteki kullanımının aksine ölüm motifinin pek de ruhani anlamlar içermediği görülür. Astrophil için bu öpücük "aşkın kahvaltısıdır." Ruhundaki açlıktan çok 71. Sonede belirttiği gibi[7] tutkularını doyurma gayretinde olan Astrophil, günün ilk öğünü olan kahvaltıya yaptığı atıfta üzeri kapalı da olsa tek bu öğünle yetinmeyeceğini ima etmektedir, zaten son dizede bir öpücük daha diler sevdiği kadından.

Baiser geleneğinde kullanılan bir diğer özellik olan öpücüğün tasviri ve yarattığı mutluluk, şairin bedeninde ve ruhunda hissettiği tarifsiz mutlulukla çoşku 81. Sonede konu edilir. Stella'nın dudakları yeni keşfedilen cennetin meyveleri ve mücevherlerine benzetilir. Bu sonede de sevgililerin öpüşerek ruhlarını bütünleştirdiklerine değinilse de tıpkı 79. Sonede olduğu gibi bu sözlerin gelenekte öngörülen ruhani boyutla pek bir ilgisi yoktur. Tutkuyla yanan Astrophil susamayacağını, bu övgüleri sıralayacağını, duygularını durmaksızın anlatacağını söyler. Dudaklarından dökülen çoşkulu kelimeleri durdurmanın tek yolununsa Stella'nın onu öperek susturması olduğunu ifade eder.

Eserde öpücük motifini içeren şiirlerde en yoğun şekilde gözlenen tema hayal gücü aracılığıyla baştan çıkma ve bu hayalleri gerçekleştirmek için ikna etme gayretidir. 76. Sonede Astrophil uzaktan gördüğü Stella'nın gözlerinin güneşi andırdığını düşünür. Çaldığı öpücükle artan tutkuları dizginlenemez bir hale gelmiştir. Stella'nın hareketlerini güneşin doğuşu ve batışıyla özdeşleştiren Astrophil, öylesine bir ateşle yanmaktadır ki ne rüzgar ne de gölge bu ateşin yakıcı gücünü dindirebilir. Soluksuz kalan Astrophil bu güneşin ışıklarının yatışarak batmasını diler. Oldukça yoğun cinsel imalar içeren sonede güneşin doğuşu ve batışı, bunların Astrophil üzerindeki etkilerine mecazi anlamlar yüklenmektedir (Roche 208, Sinfield 344). Astrophil'in artan arzularını dindirecek tek şeyin Stella'nın ona tamamen teslim olması gerektiği ifade edilir son dizede. 82. Sonedeyse artık Astrophil fazlasıyla baştan çıkmıştır. Stella bir bahçede kiraz ağacının meyvelerini koruyan tatlı bir periye benzetilir. Elbette eşsiz tada sahip bu kirazlar Stella'nın dudaklarıdır. Aklını yitirecek kadar tutkularının esiri olan Astrophil'i yanaştırmaz Stella bu kirazlara. Astrophil ise daha önceden çaldığı öpücüğü düşünerek bu meyvelerden bir ısırık almış olduğunu düşünür. Ama artık ısırmak yerine sadece öpmek istemektedir o dudakları. Astrophil'in bu son sözleri içindeki çoşkuyu dizginleme gayreti olarak değerlendirilebilir, ancak bunu başardığını söylemek pek de doğru olmaz çünkü bunu takip eden sonede de öpücük için benzer bir imge kullandığı görülür.

78. ve 83. Soneler kıskançlık üzerinedir. 78. Sonede Astrophil, gerçek hayatta Lady Penelope Rich olan Stella'yı kocası Lord Rich'den kıskanmaktadır. Zengin anlamına gelen Rich adı hakkında bir söz oyunu yaparak herşeye sahip zengin kişilerin ellerindeki zenginliğin kıymetini bilmemelerinden yakınır. 83. Sonedeyse tutkudan neredeyse aklını yitirmek üzere olan Astrophil, bu kez de sevdiği kadına daha yakın olabildiği için onun omuzunda şakıyan ve göğsünde uyuyan serçesini kıskanır. Rakibi olarak gördüğü bu serçeyi Stella'nın dudaklarından uzaklaştırmak ister ki o dudaklardaki nektarı kendisi içebilsin.

Barkan, *Astrophil and Stella*'da sevgililerin bedenleri gerçek veya mecazi anlamda birleştiğinde, şairin de bedeninde veya duygularında bir bölünme yaşadığını, duygularını dizginleyemez hale geldiğini belirtir (181). Bu parçalanma ve bütünleşme imgesi eserin tümünde görülmektedir ve şairin yaşadığı karmaşık duygular ifade edilirken sıklıkla kullanılır. II. ve III. Şarkılar arasında yer alan öpücük konulu soneler, bu durumun en yoğun şekilde gözlemlenebileceği kısımdır. Barkan, şiirde Astrophil'in en büyük bölünmeyi ve en çok acıyı yaşadığı anın bedeni ve ruhunun birbirinden ayrılması olduğunu belirtir. Bu bölünmenin konu edildiği kısımlarda beden, hem gerçek hem de mecazi anlamıyla belirir; fiziksel beden şairin arzularını temsil eder, alegorik bedense bu arzuları dizginlemeye çalışan aklı. Sözkonusu gerilimin 73. Sonede açıkça gözlenebileceğini düşünür Barkan (199). Bu sonede Astrophil, kendini kandırma ve inandırma gayreti olarak da değerlendirilebilecek bir şekilde çaldığı öpücüğe bir neden aramaktadır. Sonenin dokuzuncu dizesinde bu nedenin ne olduğu anlaşılır. Ona öpücük çaldıran, kişileştirme kullanılarak ne yaptığını bilmeyen birine benzetilen aşktır, kendisi ve duyguları değil. Astrophil her ne kadar kendini aşktan ayrı tutmaya çalışsa da başaramaz, Stella'nın gerçek bedeninin uyandırdığı duygulara yenik düşer, bir öpücük daha ümit ederek yatıştırmaya çalıştığı duyguları tekrar alevlendirir. Bu ikilem ve kendini kandırma gayreti, sadece öpücük konulu şiirlerde değil, eserin neredeyse tümünde görülen bir özelliktir. Astrophil bir yandan geleneğin gerektirdiği davranış biçimlerini, erdemin önemini, fiziksel duygulardan arınarak güzel Stella'ya baktığında daha yüce duygulara erişmesi gerektiğini bilse de son dizede genelde kendisi için doğru olanları sıralar. Bu ikilem bir yandan sone geleneğinin aşık için öngördüğü davranışların dar kalıplarını sunarken, diğer yandan da aşkın gücüyle bu dar kalıpları aşmaya çalışan bir aşığın kimi zaman çaresiz, kimi zaman da nükteli bir portesini sunar. İnkar etmeye çalışsa da Astrophil düştüğü durumun zaten farkındadır. 82. Sonede bu halini en iyi o anlatır ve "arzuyla dolu, aklını yitirmiş"[8] bir kişi olarak nitelendirir kendini (9).

Eserde hareketleriyle şiirin akışını belirleyen kişi Astrophil gibi görünse de, Stella'nın kimi zaman soyut kimi zamansa fiziksel varlığı bu akışın çoğunlukla yönünü değiştirir. Geleneksel olarak sessiz ve ulaşılamaz olarak betimlenen, idealize edilen sevgili, özellikle de VIII. Şarkıda tüm canlılığıyla, gerçek bir kadın olarak belirir.

Eserde sone geleneğin tüm unsurlarını kullanırken, bunlara yeni anlamlar yükleyerek özgünlüğe ulaşmayı amaçlayan ve bu arzusunu daha 1. Sonede dile getiren Astrophil, Stella'yı aşkı temsil eden soyut bir kavram olmaktan çok öpülebilecek kadar yakın, gerçek bir kadın olarak katar şiirine. Sonelerin büyük çoğunluğu Astrophil'in değişken ruh hallerinin sonucunda beliren kaygıların, endişelerin ve benzer duyguların dışavurumu olarak belirse de bazı sonelerin konusunu Stella'nın bilinçli olarak yaptığı davranışlar veya onda gözlenen tavırlar belirler. Sanchez, Stella'nın Astrophil'in duygularını kışkırtma gayretinde olduğunu düşünür (1-3). Stella'nın pek o kadar da masum olmadığını düşünen Sanchez, özellikle de yanaklarının kızarmasının konu edildiği 53. Sonenin ve duygularını itiraf ettiği VIII. Şarkının bu fikri desteklediğine inanır (14). Bu görüş ışığında, Astrophil ve Stella'nın arasındaki aşkın karşılıklı olabileceğini düşünmek yanlış olmaz. Ancak toplum kuralları açısından karşılıklı da olsa bu imkansız bir aşktır, çünkü sevilen kadın evlidir.

Sone dizisinin genelini ilgilendiyor gibi görünen bu durumun aslında öpücük hakkındaki sonelerle yakın ilişkisi vardır. Sanchez, Stella'nın bu aşk oyununda pasif bir rolü olmadığını düşünür. Öpücük çalındığında uyuduğu için tepki veremese de sonrasında öfkelenmesinin önemli bir ayrıntı olduğuna dikkat çeker. Stella'nın Astrophil'e böylesine öfkesini belirtirken onunla yalnız ve baş başa olabileceğini düşünür. (15-16). Aslında eserde aktif olan tek kadının Stella olmadığını düşünen Sanchez, Astrophil'in Stella'nın yokluğunda teselli bulduğu diğer saraylı kadınları konu ettiği 91. Sonenin de bu ihtimali desteklediğini belirtir ve bu ayrıntılar ışığında okunduğunda eserin kadınların saflığını da sorgulayan bir eser olduğuna inanır (21).

Öpücük konulu şiirlerin temel özelliklerinin tümünün gözlenebildiği II. ve III. Şarkılar arasındaki kısımda varlığını hissettiren diğer önemli unsur şairin esin arayışı ve bu arayışın kendisinde yarattığı kaygıdır. Kimi şiirde ima edilen, kimindeyse açıkça söylenen bu kaygı III. Şarkıda mitolojide şiirle özdeşleşen öğelerle süslenerek sunulur. Stella'nın öpülen dudaklarına yapılan övgüleri takip eden şarkıda o dudakların başka bir işlevi konu edilir: Stella'nın kendini ifade etmesi, tatlı sesi ve dudaklarından dökülen sözler, şarkılar. Stella'nın güzel sesi, yaptığı müzikle vahşi hayvanları ehlileştiren, taşları bile yerinden oynatabilen Orpheus'un şarkısına benzetilir. Şairde derin izler bırakan bu sesin içindeki erdem, doğadaki tüm canlılar bunu anlasın diye şiirlerin konusu yapılmıştır. Stella hem gözleri hem de kulakları büyülemektedir. Astrophil bu dizelerde Stella'nın soylu güzelliğini sadece tüm canlılara anlatmakla kalmayıp tutkularının esiri olan kendine de bunu hatırlatmakta ve duygularını dizginlemeye çalışmaktadır. 84. Sonede sırf Stella'yı görebilmek için onun yaşadığı yere doğru yola çıkar. Stella şairin asıl esin kaynağı olduğundan, gittiği bu yolun kendisini şiir sanatını temsil eden Parnassus dağına götürdüğüne inanır. Sonenin son dizesindeyse onlara böylesi esin verdiği için esin perisi ve kendisinin Stella'nın ayaklarını yüzlerce yıl öpmeleri gerektiğini düşünür. Öpücük motifinin

kullanıldığı şiirlerdeki tutkulu öpücük imgesi bu sonede saygı dolu bir öpücük olarak belirirse de bu Astrophil'in kendini ikna etme ve geleneğin öngördüğü aşık gibi davranabilmek için gösterdiği sonu gelmez gayretinin bir diğer örneğidir. Ne yaparsa yapsın tutkuların yarattığı yanılgıdan kurtulamaz Astrophil ve imkansız aşkın verdiği hüzünle tek başına kalır sone dizisinin en sonunda.

Genel olarak değerlendirildiğinde, *Astrophil and Stella*'da yer alan öpücük konulu soneler bir yandan esere nükteli bir ton katmakta diğer yandansa aşkın iki farklı yüzünü, tutku ve erdem arasındaki ikilemi aşığın yaşadığı karmaşık duyguları ve çelişkileri ortaya koymaktadır. Gözlerinde görülen ruhunun güzelliğini yansıtan erdemli ışık, ona bakan kişiye daha yüce duygular hisettirecek kadar güçlü de olsa (5. Sone), Stella erdem, iyilik, mükemmellik ve saflığın vücut bulduğu bir varlık da olsa, Astrophil bu duygularla yetinemez. Barkan, Astrophil'in arzularını dizginlemek için yazdığını söyler. Hissettiği bu yoğun ve şiddetli duyguları şiirsel ifadelere dönüştürerek aşkla baş etmeye çalıştıkça Astrophil'in daha da çok baştan çıktığını düşünür (200). Sone geleneğinin öngördüğü kurallar bağlamında eserin sonu aşığın kederiyle bitse de (108. Sone), Astrophil acısıyla, tatlısıyla aşka dair tüm duygularını dizelerine aktarmıştır. Sondan bir önceki sonede yaşamın ona bahşettiği tüm güzelliklerin başında Stella'nın geldiğini ve duyguları ona doğru akıp gitse de kendisine bir süre tanımaya kararlı olduğunu söyler. Kimsenin de yazdığı bu dizlere bakıp "Bak, aşk da bu muymuş!"[9] demesini istemez (107. Sone). Aslında Astrophil'in bu sözleri şiir geleneği bağlamında değerlendirildiğinde çok da yerinde bir görüştür. *Baiser* geleneğini özgünlük arzusuyla birleştiren Sir Philip Sidney, *Astrophil and Stella*'da gerek aşka gerek şiir yazmaya dair pek çok konuyu dizelerin arasına serpiştirir. Bu nedenle eserde kullanılan öpücük motifi, temsil ettiği tüm özelliklerin yanında sadece tutkulu aşkı anlatmak için gelenekteki şekliyle ele alınan bir imge değildir. Kuralları dar kalıplarla belirlenmiş şiir geleneğinde şairin özgünlük arayışını anlatırken kullandığı değişken ve çok farklı açılardan yorumlanabilecek zengin bir motiftir. Şiirin konusu, aşkın karmaşık yapısı, birbiriyle çelişen ilahî ve dünyevi duygular, aşığın yaşadığı ikilem ve en sonunda tattığı hüzün de bu imgenin etrafında toplanır.

KAYNAKÇA

1. Bae, Kyung Jin. "Nervous Erotics: Kissing, Speaking and Silence in *Astrophil and Stella*." *Journal of English and American Studies* 3 (2004): n. pag. 20.10. 2013. <http://jeas.co.kr/sul/cnt.asp?num=32&volnum=3>.
2. Barkan, Leonard. *Nature's Work of Art: The Human Body as the Image of the World.* New Haven: Yale UP, 1977.
3. Castiglione, Baldassare. *The Book of the Courtier.* Trans. Sir Thomas Hoby. London: J.M.Dent and Sons, 1966.
4. Cotter, James Finn. "The 'Baiser' Group in Sidney's *Astrophil and Stella*." *Texas Studies in Literature and Language* 12. 3 (1970): 381-403.
5. Ganim, Russell J. "A Kiss Is Not Just A Kiss: The Use of the *Baiser* in La Ceppède's *Théorèmes*." *Faculty Publications – Modern Languages and Literatures.* Paper 8. *Romance Languages Annual VI* (1994): 61-66. 20.10.2013. <http://digitalcommons.unl.edu/modlanfacgpub/8>.
6. ---. *Renaissance Resonance: Lyric Modality in La Ceppède's* Théorèmes. Amsterdam: Rodopi, 1998.
7. Gooley, Ruth A. *The Metaphor of the Kiss in Renaissance Poetry.* New York: Peter Lang, 1993.
8. Gray, Erik. "Sonnet Kisses: Sidney to Barrett Browning." *Essays in Criticism* LII. 2 (2002): 126-142.
9. Perella, Nicolas J. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes.* Berkeley: University of California Press, 1969.
10. Roche, Thomas P. "*Astrophil and Stella*: A Radical Reading." *Sir Philip Sidney: An Anthology of Modern Criticism.* Ed. Denis Kay. Oxford: Clarendon Press, 1987. 185-226.
11. Sanchez, Melissa E. " 'In My Selfe the Smart I Try': Female Promiscuity in *Astrophil and Stella*." *ELH* 80. 1 (2013): 1-27. *Project Muse.* 12.11.2013.
12. Sidney, Sir Philip. *Sir Philip Sidney.* Ed. Katherina Duncan-Jones. Oxford: Oxford UP, 1990.
13. Sinfield, Alan. "Sexual Puns in *Astrophil and Stella*." *Essays in Criticism* 24. 4 (1974): 341-355.

NOTES

1 Eserden yapılan tüm alıntılar tarafımdan Türkçe'ye çevrilmiştir ve orijinalleri notlarda verilmiştir. Sone/Şarkı numaraları ve dize sayıları parantez içinde belirtilmiştir.

"Who hath the lips, where wit in fairness reigneth,
Who womankind at once both decks and staineth?
To you, to you, all song of praise is due;
Only by you Cupid his crown maintaineth."

2 Ganim'in *Renaissance Resonance* adlı kitabı bu konu üstünedir; detaylı bilgi için bakınız: Cotter 382-383; Ganim, "A Kiss" 61; Gooley 12. Ayrıca, Secundus'un 16. yüzyıl Fransız şairlerince hayranlık duyulduğunu dile getiren Perella, *Basia*'dan esinlenen şairlerce kaleme alınan şiirlerin yer aldığı bir antolojiye değinir: Henri Chamard, *Les Baisers de Jean Second, imités par Pierre de Ronsard et ses disciples 1500-1600* (Monaco, Editions du Rocher, 1947). Bakınız Perella 217-226; 333 n.16.

3 Kapsamlı bir inceleme için bakınız: Ganim "A Kiss" 61-66 ve *Renaissance* 72-122.

4 "Who will read, must first learn spelling."

5 "Nature's praise, virtue's stall, Cupid's cold fire,
Whence words, not words, but heavenly graces slide;
The new Parnassus, where the muses bide;
Sweetener of music, wisdom's beautifier;
Breather of life, and fastener of desire..."

6 "Nest of young joys, schoolmaster of delight,
Teaching the mean at once to take and give;
The friendly fray, where blows both wound and heal,
The pretty death, while each in other live;
Poor hope's first wealth, hostage of promised weal,
Breakfast of love – but lo, lo, where she is:
Cease we to praise, now pray we for a kiss."

7 Astrophil bu sonenin son dizesinde kişileştirme kullarak ses verdiği tutkusun açlığını ve doyma arzusunu vurgular: "But ah, desire still cries: 'Give me some food.'"

8 "full of desire, empty of wit."

9 "'See, what it is to love!'"

BURJUVA TİYATROSU EKSENİNDE DİDEROT'NUN GÖLGEDE KALMIŞ TİYATRO OYUNLARI

Damla ŞIKEL*
Jale ERLAT**

LE THÉÂTRE BOURGEOIS ET LES PIÈCES DE DIDEROT RESTÉES DANS L'OMBRE

Diderot, l'un des philosophes principaux de la période des Lumières, a apporté une contribution importante non seulement à la philosophie mais aussi au développement de la conception esthétique en général. En effet, Diderot a produit dans le domaine du théâtre des travaux théoriques dont les effets sont encore actuels. Il s'est surtout concentré sur la création d'un nouveau genre se situant à l'intermédiaire entre la tragédie classique et la comédie. De ce fait, il a joué un rôle important dans l'apparition du drame. On ne peut nier que les bouleversements sociaux intervenus à l'époque ont été déterminants pour la naissance de ce nouveau genre. Dans ce contexte, la montée de la bourgeoisie, réalisée parallèlement à l'affaiblissement de la classe aristocratique, est un des facteurs clés qui a rendu possible le renouveau de l'art dramatique. Diderot est, sans aucun doute, l'une des figures marquantes qui ont jeté les bases théoriques de cette nouvelle conception. Selon le philosophe des lumières, le renouvellement dont le théâtre doit affecter à la fois la forme et le contenu. Il ne saurait dès lors se limiter uniquement à mettre en scène les valeurs de la société. Son but essentiel est de rapprocher cette dernière de la vie. Ainsi, le genre du drame qui apparaît à la fin du 18ème siècle ne se contente pas de traiter des sujets proches de la vie des bourgeois de l'époque, il impose également des changements radicaux dans la mise en scène elle-même. Notre travail, qui expose les caractéristiques fondamentales du théâtre de Diderot, se focalise sur l'examen des pièces moins connues de l'auteur. (*Le Shérif, L'Infortunée ou les suites d'une grande passion, Madame de Linan ou l'honnete femme, Les pères malheureux, Le mari libertin puni*)

Mots-clés: *bourgeoisie montante, Diderot dramaturge, drame bourgeois, Lumières, Le Shérif, L'Infortunée ou les suites d'une grande passion, Madame de Linan ou l'honnete femme, Les pères malheureux, Le mari libertin puni.*

BURGEOISIE THEATER AND DIDEROT'S PLAYS IN THE SHADOWS

One of the great philosophers of the age of Enlightenment, Diderot has not only contributed to the evolution of philosophical thought but also to the evolution of art with his works. Diderot has many theoretical works about drama which are still valued to this day. He has been influential in the evolution of the drama in France. The type of drama referred to as Bourgeoisie Drama was also

* Araş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü damlas @hacettepe.edu.tr

** Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi jerlat @hacettepe.edu.tr

undoubtedly affected by the social structural changes of the time. Thus the rise of the bourgeoisie in line with the decline of the aristocracy is one of the main features of the drama of the time. Diderot is one of the major names to contribute to this change. The reflection of not only the daily life of the new class but also the realities of the time appears as an interesting change to drama. The study concentrates on Diderot's work in this respect with special attention to some of his lesser known plays: *Le Shérif, L'Infortunée ou les suites d'une grande passion, Madame de Linan ou l'honnete femme, Les pères malheureux, Le mari libertin puni*

Keywords: *Rise of the middle-class, Diderot as a play wright, drame bourgeois, Enlightenment, Le Shérif, L'Infortunée ou les suites d'une grande passion, Madame de Linan ou l'honnete femme, Les pères malheureux, Le mari libertin puni.*

Aydınlanma çağının büyük filozoflarından Diderot, eserleriyle yalnızca felsefi düşüncenin değil, sanatın evrimine de önemli katkılarda bulunmuştur. Özellikle tiyatro alanında etkisi günümüze dek uzanan kuramsal çalışmalar yapmış olan Diderot, klasik tragedya ve komedyanın arasında yer alacak yeni bir tür üzerinde yoğunlaşarak, Fransa'da dram kavramının oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Burjuva dramı olarak da anılan bu yeni türün ortaya çıkmasında kuşkusuz toplumsal yapıdaki çözülmelerin etkisi de yadsınamayacak derecede belirgindir. Bu nedenle Diderot'nun tiyatrosu ve bu bağlamda geliştirdiği kuram üzerine eğilmeden önce dönemin toplum yapısına kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Rönesans ile temeli atılmaya başlanmış olan Aydınlanma düşüncesinin doruğa ulaşması ve Avrupa Devletleri arasında yaygınlaşan emperyalist tutumun getirisi olan sömürgeciliğin oluşturduğu arka planda, aristokrasinin çöküşüne koşut olarak gerçekleşen burjuvazinin yükselişi tiyatronun yenilenmesine olanak tanıyan temel bir etken olarak öne çıkar. Bu bağlamda burjuvazinin yükselişinin yalnızca ticaret alanında gerçekleştiğini düşünmek yanıltıcı olacaktır; zira burjuvalar artık sadece üstün tüccarlık becerileri olan kurnaz orta sınıf üyeleri olarak değil, toplumsal yaşamın her alanında söz sahibi yeni ve güçlü bir topluluk olarak görülmeye başlanmıştır. Kraliyet Fransa'sında toplumsal katmanlar arasında bulunan belirgin ayrımlar ile özellikle aristokratların halkın geri kalanı ile kendisi arasına çektiği keskin sınır işte bu dönemde yumuşamaya başlar. Böylelikle burjuvazinin hâkimiyet ve iktidar alanının genişlemesi yeni bir toplumsal dönüşüme neden olacak; bu yeni sınıfın normları toplumun her alanına uzanacak; sanatsal üretim de bu gelişmelerden payına düşeni alacaktır.

Bu dönüşüm sürecini başlatan en önemli nedenlerin başında ekonomik olarak zayıflayan aristokrat sınıfın toplumsal konumunu burjuvaziyle paylaşmaya başlaması olduğu söylenebilir. Ne de olsa çöküş döneminde bulunan aristokratların, burjuvaziyle kurduğu ilişkiler artık yalnızca maddi boyutta kalmıyor, zorunlu olarak sosyal ve hatta ailevi nitelikler de kazanıyordu. Eski zenginliklerini ve buna paralel olarak

iktidarla kurdukları yakın ilişkileri kaybetmeye başlayan aristokratlar *"kızlarını ve oğullarını zengin burjuvaların delikanlıları ve genç kızları ile"*[1] evlendiriyor, bu sayede iş hayatının yanı sıra günlük yaşam pratiklerinde de burjuvalarla ortak alanlarda buluşuyorlardı. Böylelikle aristokratların kendine özgü gelenekçi yapıları burjuvazinin özünde orta sınıfa ait olan ahlak anlayışı ile genişlemeye ve yenilenmeye başlamış; burjuvazi ise önceleri aristokratların tekelinde olan alanlara rahatlıkla müdahale edebilecek yeni konumuna çoktan alışmıştı.

Bu süreçte burjuvazi etkisinin en açık görüldüğü alanların başında tiyatro sanatı gelir. Başlarda burjuvaların tiyatroya karşı, diğer aristokrat alışkanlıklarına olduğu gibi mesafeli bir bakış açısına sahip oldukları söylenebilir. Ne de olsa tiyatro salonlarının başat izleyici kitlesi olan aristokratların zevk ve beğenilerine pek de aşina olmayan burjuvazi:

> *Aristokratların beğendiği oyunları beğenmeye çalışıyor, ama yapamıyordu; Racine'in tragedyalarından daha hareketli, daha duygusal tragedyalar istiyordu. Komedya alanında ise aristokratların zarif hareketlerini getiren sahnelerden rahatsız oluyorlar, kendi evlerindeki ve iş hayatlarındaki havayı arıyorlardı.*[2]

Elbette tiyatro yazınının yönelimleri yalnızca bu sınıfa bağlı değildi, ama seyirci kitlesi dönemin teatral eğilimlerinin belirlenmesi açısından büyük bir önem taşıyordu. Toplumun farklı katmanlarından meydana gelen ve çeşitlilik gösteren bir yapıdan oluşan seyirciler arasında çoğunluk önceleri aristokratlardan oluşurken, artık burjuvalar da salonlarda sıklıkla görülmeye başlayan kalabalık topluluklar meydana getirmeye başlamışlardı. Böylelikle:

> *Burjuvaların ahlak anlayışı da tiyatronun yolunu gösteren başka bir etmen oldu. Servetlerini çalışarak biriktiren ve bu duruma gelmek için uzun yılları feda eden bu orta sınıfın kırmızı yanaklı insanları soyluların kendileri için tehlikeli olacak bazı ahlak kurallarını kabul edemiyorlardı. Böylece oyunlar da burjuva ahlak anlayışını yansıtacak biçimde aşırı duygulu biraz da iç gıdıklayıcı bir görünüşe doğru gelişmeye başladı.*[3]

İşte toplumsal yapıdaki bu belirgin dönüşümün tiyatrodaki yansımasının kuramsal altyapısını oluşturan en önemli isimlerden biri de Diderot olmuştur. Diderot'ya göre, tiyatronun ihtiyaç duyduğu yenilik hem içeriği hem de biçimi kapsamalı, yalnızca toplumun değişen değerlerini sahneye taşımakla kalmamalı, aynı zamanda, sahneyi de gerçek hayata yaklaştırmalıydı. Böylesi bir değişim için de, varolan türler üzerinde yapılacak küçük reformlardan fazlası gerekiyordu, zira ne tragedya ne de komedya Diderot'nun özlemini duyduğu gerçeklik hissine yeterince yakın değildi. Üstelik bu türlere ait olan oyunlar gelenekselleşmiş yöntemlerle, başka bir deyişe kalıplaşmış

dekorlar ve sınırlandırılmış oyunculuk teknikleriyle çevrelenmiş bir atmosfer içinde sahneleniyorlardı. Bu açıdan bakıldığında, değişmeyen dekorlara, önceden belirlenmiş mesafeleri bozmamak için sahnede rahat hareket edemeyen, seyirciye sırtını dönmemeye ve birbirlerinin gözlerinin içine bakmadan oynamaya gayret eden oyunculara, kafiyeli diyaloglara, şairane ifadelere bağlanmış geleneksel sahneleme yöntemlerinin de gündelik hayatın gerçekliğini yansıtmak için pek uygun bir zemin oluşturmadığı açıktı.

O halde gerçekçi bir tiyatroya ulaşmak için iki aşamadan geçilmesi gerekiyordu: halkın gündelik yaşamına ve sorunlarına mesafeli duran tragedyadan ve oyun kişilerinin evrensel özelliklerine odaklanarak toplumsal yaşamın aksaklıklarını yeterince ele almayan komedyadan uzak bir tür geliştirmek yeterli değildi; aynı zamanda sahneleme yöntemleri ve oyunculuk tekniklerinde de gerçeklik hissini arttıracak yenilikler yapılmalıydı. Diderot da bu kanıdaydı:

> *Gerçek dekorların, gerçekçi kostümlerin, duruma uygun diyalogların, ebeveynleriniz, arkadaşlarınız, kendiniz adınıza sizi titretecek tehlikelerin yaratacağı etkiyi anlayamıyor musunuz? Günlük yaşamın ev içi felaketleri, tiranların uydurma ölümlerinden ya da çocuklarını pagan tanrılara kurban etmelerinden daha çok etkileyecektir bizi.*[4]

Diye yazan Diderot'nun sahne üzerindeki etki alanını arttırma çabası öncelikle metin boyutunda kendini gösterir. Bu bağlamda ilk olarak içeriğe odaklanan filozof, *ahlaka ve gerçeğe benzerliğine en iyi hizmet edecek şeyin komedya ile tragedyanın ortasında, günlük ev içi yaşamın tutkularını ve koşullarını betimleyecek yeni bir tür, genre serieux (ciddi tür) olacağını*[5] ileri sürmüştür. Bu *ciddi tür*, *ciddi komedya* ile birlikte Diderot'nun oluşturduğu spektrumda geleneksel komedya ve geleneksel tragedya arasında yer alır.[6] *Dram* adıyla anılan bu yeni ciddi tür dâhilinde yazılan oyunlarda *bireysel bir karakterin kendine özgü yanlarına değil toplumsal ve aile içi rollerine,* başka bir deyişle, *-yeni orta sınıfın ilgi alanlarına-* odaklanılır. Böylelikle *işadamı, politikacı, yurttaş, kamu idarecisi, koca, erkek ya da kız kardeş, aile abası artık dramın merkezi olarak hizmet*[7] görür. Ayrıca nesir tarzında yazılan bu oyunlarda dil de içeriğe hizmet eder: şiirsellikten ve kafiyelerden uzak diyaloglarda parçalı ve kesik ifadelere de yer verilerek günlük yaşamdaki sıradan konuşmalar sahneye taşınır.

Bu yeni bakış açısı üzerinden kurgulanan oyunlarda burjuva erdemleri övülürken, adalet ve hoşgörü merkezli ahlak derslerine de yer verilir. Aydınlanmanın idealleriyle de örtüşen bu didaktik yaklaşım, özünde Diderot'un *tahrip edilecek önyargıları, kökünden sökülecek kötülükleri, sergilenecek ahmaklıkları olan*[8] her halkın dram sanatına ihtiyacı olduğu düşüncesini de desteklemektedir.

Elbette dram türünün getirdiği tek yenilik ele aldığı konularla sınırlı değildir. Sahneleme yöntemlerinde de değişiklikler yapılmasını öneren Diderot, kullanılan dekorların olabildiğince gerçeğe yakın, kostümlerin de abartısız ve inandırıcı bir tarzda tasarlanmaları gerektiğini dile getirir. Oyunun gerçekçiliğinin ve seyirci üzerindeki etkisinin arttırılmasında oyunculara da önemli görevler düşer. *Belagat yerine çoğu zaman pantomim geliştirilmelidir*[9] diyen Diderot oyuncuların yaratıcılıklarını kullanmaları için ihtiyaç duydukları alanın sağlanması gerektiğini öne sürer. Bu sayede, sahnede doğal bir atmosfer yaratacak olan oyuncular, karakterlerin gerçekçi görünmelerine de katkıda bulunacaklardır.

Bu temel teknik özellikleri oyunlarına da yansıtmaya çabalamış olan Diderot, kendi kuramını pratikte de yaşatmış; özellikle *Le père de famille* ve *Le fils naturel*'de aile yaşamına odaklanarak seyircinin rahatlıkla özdeşlik kurabileceği karakterler oluşturmuştur. Diderot'nun ensest bir ilişkinin ucundan dönmüş birbirini seven iki gencin, Dorval ve Rosalie'nin başından geçenleri anlatan *Le fils naturel – Gayrimeşru erkek evlat,* aile içindeki baba otoritesinin özellikle erkek evlatlar üzerindeki olumsuz, yıkıcı etkisini, oyun kişilerinden Saint-Albin'in yaşadıklarında irdeleyen *Le père de famille- Aile babası* ve Diderot'nun kendi yaşanındaki bir olaydan esinlenerek kaleme aldığı, gerçekten güldüren son derece alaycı ve eğlenceli komedyası *Est-il bon, est-il méchant –İyi mi, kötü mü?* adlı eserlerinin, filozofun kuramını en iyi temsil eden oyunlar oldukları bilinmektedir. Başlıklarında belli bir karakterin adını taşımayan, ancak konu aldıkları toplumsal sınıfla ilgili bilgi veren ya da oyunun merkezini oyun kişisinin/ kişilerinin ait oldukları sınıf içindeki konumuyla ilişkilendiren bu üç eser de, Diderot'nun neredeyse bütün oyunlarında olduğu temel bir ortak temaya bağlıdır: Mutluluk.

Diderot *insanın tek bir görevi vardır, o da mutlu olmaktır* der.[10] XVIII. yüzyıl Fransız yazınının en önemli sorunsallarından biri olan mutluluk Diderot'nun düşüncesinde ve eserlerinde de önemli bir yer tutar. Tiyatro oyunlarının temelindeki sorunsal da bu temaya bağlı olarak ve burjuva kesiminin mutluluk sorunu (le bonheur bourgeois) öne çıkarılarak, işlenir, tartışılır, çözümlenmeye çalışılır.

Diderot'nun geri planda kalan diğer oyunlarını ilk olarak bu bağlamda ele almak mümkündür. Bu çerçevede inceleyeceğimiz ilk oyun Diderot'nun tragedya ile burjuva dramı arasında bir konuma yerleştirebileceğimiz *Le Shérif*' adlı oyunudur. Yazar burada tarihsel bir çerçeve belirlemiştir, bu tutumuyla bize bir tragedya sunar gibidir: İngiltere kralı Jacques Stuart, namı diğer II. Jacques (1633-1701), Roma kilisesine çok bağlıdır ve İngiltere Krallığı'nda bu kilisenin öğretilerini yerleştirmek için tüm nüfuzunu ve gücünü kullanmak ister. Bu nedenle, batıl inançlı, hırslı ve zalim adamlar seçer ve onları imparatorluğun değişik bölgelerine yollar. Şiddete dayalı uygulamalar yapan bu kişiler, eleştiri için ağzını açanları ölümle cezalandırırlar. Böylece dinsel inanç bahane edilerek baskı uygulanır ve kralın beğenisi kazanılır, zengin olunur.

Bu adamların arasında Kent adlı küçücük bir şehre yollanan son derece zalim bir "shérif" vardır. Aslında kendi burada doğmuş ama çok kötü biri olduğu için oradan kovulmuştur. Yüreği kinle dolu olarak Kent'e döner. Artık kötülük yapmak intikam almak için elinde yetki ve güç de vardır. Karanlık, kindar düşüncelerinde, kızını ona vermeyen, nefretle andığı, yaşlı bir adam yer alır. O şehirden kovulduğunda bu kararı alanlar arasında bir yargıç olan bu yaşlı adam tabii ki iyi biridir; hem Katolikler hem de inancı güçlü olmayanlar tarafından sevilir çünkü adildir ve insanlara inançları konusunda ayrım yapmadan davranır; haklıya haklı, haksıza da hak ettiği muameleyi yapar. Varlıklı biridir ancak en büyük zenginliği derin bir sevgiyle bağlı olduğu evlenmek üzere olan kızıdır. Bu olumlu tabloyu zalim "shérif" bozar. O zamana dek fanatizmin kötü etkilerinden uzak durmuş olan bu küçük şehir şimdi tehlike altındadır. Oyunda iyiler ve kötüler çok net bir biçimde ayrılmıştır. Evlenmek üzere olan genç kız ve nişanlısı birbirlerini dürüstçe, güven duyarak severler. Yargıç adaletin simgesidir, "Shérif" ise sömürülen dinsel inancın, hırsın ve hıncın. Yer betimlemesi ayrıntılı olarak yapılırken oyun kişilerinin özel adları olmadığı da gözlemlenir ancak yaşları belirtilmiştir; örneğin sevgililer yirmi, yargıç baba yetmiş, "shérif" kırk yaşlarındadırlar ve giysileri de ayrıntılı bir betimlemeye tabi tutulmuştur. Oyun her ne kadar tarihsel bir çerçevede sunulmuş ve bu nedenle bize bir tragedya özelliğini taşır gibi görünse de, "sherif"in kişilik betimlemesinde bir kahramanlık öğesi hiç yoktur, aksine o ikiyüzlü, kötü,fırsatçı biridir ve diğer oyun kişilerinin davranışları, ahlak anlayışları, onun kişiliğine ters düşer. Böylece, oyun burjuva dramının kimi özelliklerini sunar ve Diderot tiyatrosunun ilginç bir örneği olarak dikkat çeker. [11]

Yazarın başka bir oyunu ise *L'Infortunée ou les suites d'une grande passion – Talihsiz kadın ya da büyük bir tutkunun sonuçları* adını taşır. Oyunun adı bizim neyle karşılaşacağımızı en baştan ilan eder gibidir. Oyun kişilerinin sayısı azdır ve çok nettir: Talihsiz kadın, sevgilisi, genç bir kız ve komşular. Yine adlar yoktur. Oyunun merkezinde, arkadaşlarını, ailesini, itibarını, zenginliğini, sevdiği erkek için feda etmiş bir kadın yer alır. Bu kadın sevdiği adamla tek başına koyu bir yalnızlık içinde yaşar. Adam onun sahip olduğu tek varlıktır ama bu, kadın için yeterlidir. Çift hiç evlenmemiştir ancak çocukları olmuştur. Kadının yanında onlarla birlikte yaşayan bir de genç kız vardır. İşte bu genç kız, bir süre sonra, onun mutsuzluğunun nedeni olur zira herkesten gözü gibi sakındığı sevdiği erkek kıza tutulur. Bu noktada, adam, eski sevgili ve yeni genç sevgili arasında büyük bir mücadele başlar. Adam eski sevgiliden kurtulmak için genç sevgilisinin ailesini kışkırtır, nefret duygusunu körükleyerek eskisini hayatından çıkarmaya çalışır. Ancak nafile, her şeyden vaz geçmiş eski sevgili sevdiği adamdan vaz geçmez, onu elinde tutmaya kararlıdır, her yolu dener. Ancak adam da kararlıdır ve kadına onun tüm sefaletinin ve mutsuzluğunun nedeni olduğuna inanmasını, komşuları da kullanarak, sağlamaya çalışır. Kadın onun gerçek yüzünü görür ama hâlâ sever ve kendine geri dönmesini

de bekler. Adam artık son kozunu oynamak zorundadır. Eski sevgiliye genç kızı delice sevdiğini söyler. Mutsuz kadın artık dayanamaz ve aklını kaybeder. Deliliği umutsuzluğa dönüşür. Önüne açılan dipsiz çukura düşüp ölmeyi arzular; ama bu, sevgilinin elinden olmalıdır. Çocuklarını görür, vedalaşır ve sevdiği adamın elinden zehir içerek ölür.[12] Diderot'nun ev içi talihsizlikleri ele aldığı bu oyun bir *genre serieux* (ciddi tür) olarak karşımıza çıkar.

Bu son derece karamsar oyunla aynı nitelikte başka bir oyundan kısaca söz edelim: *Les pères malheureux – Mutsuz babalar.* Oyuncular bir baba, bir anne, iki çocuk, adı Simon olan yaşlı bir adam ve yaşı geçmiş bir askerdir. Bir perdelik nesir şeklinde yazılmış küçük bir oyundur bu. Diderot burada Salomon Gessner'in *Eraste* adlı kısa tragedyasından esinlenmiştir. Gessner'in oyununda da, babası tarafından kovulan bir oğul, bir kadın, iki çocuk ve yaşlı bir hizmetçi vardır. Burada Diderot, fazla değişiklik yapmadan, kendi tarzını ortaya koyarak bir ailenin dramını anlatmıştır.[13]

Diderot sadece *ciddi türe* ait oyunlar yazmamıştır kuşkusuz. O gülümsetmeyi hatta güldürmeyi de iyi bilen bir dramaturgdur. *Madame de Linan ou l'honnete femme – Madame de Linan ya da dürüst kadın* buna iyi bir örnektir. Üstelik burada önemli bir ayrıntı da görüyoruz: bazı karakterlerin isimleri var: Mme de Linan, M.de Linan, Mlle de Linan. Aile fertlerine isim verme gereğini duyan Diderot, onların dışındaki oyun kişilerini ise, adını belirttiği karakterlerle olan bağlantılarına göre, ilişkilendirmiştir. Örneğin Mlle Linan'ın sevgilisi, ev halkının arkadaşı, M.de Linan'ın kötü erkek arkadaşı, M. de Linan'ın iyi arkadaşı, M.de Linan'ın gerçek arkadaşı, hizmetçi gibi. İyi insanlarla kötü olanlar arasındaki mücadele bu oyunda da vardır. M. de Linan işinde ve yaşamında rahatsız olan bir adamdır ve bu durum eşini olumsuz etkiler. Mme de Linan ise erdemli, dürüst bir kadındır; gözü sürekli eşinin üzerindedir, onun hatalarını örtmeye ve sıkıntılarını azaltmaya çalışır. M. de Linan'ın kötü arkadaşı karı kocanın arasını açmak için uğraşır zira Mme de Linan'a âşıktır. İyi arkadaş ise M. de Linan'ı karısına yaklaştırmaya ve ona karşı adaletsizce davrandığı konusunda gözünü açmaya çalışır. Kötü arkadaşın çabaları boşuna olur; ne Mme de Linan'na kendini sevdirebilir ne de kocasını daha kötü gösterebilir. Linan'ların bir de kızları vardır, o da annesi gibi duyarlı ve dürüst biridir. Annesini deli gibi sever, babasına ise çok uzaktır. Bu genç kız kendi gibi sevecen ve yumuşak karakterli bir genç adama tutkundur ancak annesinin evliliğinde çektikleri onun gözünü korkutmuştur. Erkeklerle ilgili olumsuz düşünceleri vardır. Sonuç olarak nişanlısı kötü muamele görmektedir. Baba ise kızının o adamla evlenmesini duymak bile istemez. Bu arada Mme de Linan eşini kötü dosttan uzaklaştırmaya, kızının evliliğini gerçekleştirmeye ve eşini iyi dosta yaklaştırmaya çalışır. Diderot bir ailenin yaşadıklarını gülümseterek anlatırken, Mme de Linan'ın kişiliğinde iyi, erdemli bir eşin nasıl olması gerektiğini de örneklendirmiş olur.[14]

Bu araştırma kapsamında sunacağımız son eser *Le mari libertin puni - Cezalandırılmış ahlaksız koca* adlı oyunda, kendinden yaşça çok genç bir kadınla evli olan yaşlı, cimri bir bankacının, M. Christophe'un, başından geçenler konu edilir. Tüm olumsuzluklarına karşın kendine iyi davranan eşini bu kocamış, aptal bankacının gözü görmez zira, hizmetçisi Nanette'e âşıktır. Nanette genç, güzel ve dürüst bir köylü kızıdır; o da evin genç hizmetlisi Jean'ı sever ve onun tarafından sevilir. Komedi unsurlarını da içeren bir operadır bu. Ancak daha da önemlisi, özyaşamöyküsel nitelikler de içerir: Diderot, *Jacques le fataliste*"te, bir edebiyatçının kitaplarını yazacak bir metresi, gömleklerini yıkayacak bir de eşi olmalı" demişti. Oyunda, bu düşünceye bir atıf yapıldığını var sayabiliriz ancak, Diderot'nun kadın ve erkek eşitliğine yürekten inanan bir düşünür olduğunu, her fırsatta eserlerinde bunu vurguladığını, kadın dostu gerçekçi bir yazar olduğunu biz de vurgulamadan geçmeyelim..[15]

Yukarıda birkaç örneğini vermiş olduğumuz tiyatro bize, çok yönlü bir yazarın çok yönlü oyunlarıyla karşı karşıya olduğumuzu gösteriyor. Diderot'nun tiyatrosu ve dram kuramından hareketle oluşturduğu eserleri XIX. yüzyılın gerçekçi tiyatrosuna kocaman bir kapı açıyor çünkü yer betimlemeleri ayrıntılarla ince ince yapılmış. Tiyatro sahnesinde her bir nesnenin nasıl olacağı, nitelikleri, nerede duracağı belirtilmiş. Benzer ayrıntılar kişilerin sahnedeki konumları ve nasıl hareket etmeleri konusunda da verilmiş. Diderot'nun oyunları yükselen burjuvazinin tiyatrosu ve yazar gittikçe eğitimine önem veren, bilinçli ve kültürlü bu toplumsal sınıfın ahlak açısından da dürüst ve cesur olmasını dolaylı ya da doğrudan bir biçimde altını çiziyor ve oyunlarında, İngiltere'de Stuart Mill ve Spencer'in de hararetle savundukları topluma yararlı ahlak anlayışını anlatmaya çalışıyor. Buna bağlı olarak, oyunların eğitici bir yanı da var çünkü iyi ve dürüst davranışlar sergileyenlerle böyle olmayanların ayırt edilmesi, farkına varılması Diderot için önemli. Buna karşın kişilik betimlemeleri zayıf, hatta oyun kişilerinin adları bile olmayabiliyor. Bu da Diderot tiyatrosunun önemli özelliklerinden biri... Béatrice Didier'nin belirttiği gibi, Diderot'nun trajiğinde kahramanlık ögesi bulunmaz, bir kralın cezalandırılması gibi büyük bir konusu da yoktur, o bize sıradan olaylardan söz eder...[16] Bu tiyatroda trajiğin ve komedinin birbirinden net bir biçimde ayrıldığını söylemek, özelliklede bu nedenle, olanaksızdır.

NOTES

1 Özdemir Nutku, Dünya Tiyatrosu Tarihi, I. Cilt, Remzi, 1998, s.226.

2 Nutku, s.227

3 Nutku s. 227

4 Marvin Carlson, Tiyatro Teorileri, De ki Yay., Ankara, 2008, 161

5 Carlson, 161.

6 Bu bağlamda Diderot'nun tiyatro kuramında belirttiği ayrıma dikkat etmek yerinde olacaktır. Diderot "Formel bir türler sistemi önererek, bir uçta "nesnesi gülünç ve kötü olan" geleneksel ya da neşeli komedya; sonra bir örneği Le pére de famille olan ve "nesnesi insanın erdemi ve görevleri olan" comédie serieuse (ciddi komedya); ardından "nesnesi ev içi talihsizliklerimiz" olan ve artık drame (dram) adı verilen genre serieux (ciddi tür) son olarak da "nesnesi kamusal yıkımlar ve büyüklerin talihsizlikleri olan" gelenksel tredya" biçimdnde sıralanan bir spektrum oluşturur. (Carlson, sf.163)

7 Tiyatro teorileri, s. 161.

8 Nutku,s. 226.

9 Carson, s. 160.

10 Bkz.Launay, Michel & Mailhos, Georges; *Introduction à la vie littéraire du XVIIIe siècle,* Dunod, Paris, 1996.,s.122.

11 Bkz. *Diderot, Grands dramaturges,* Comédie française, 1984, ss. 109-117

12 Bkz.*Diderot, Grands dramaturges*,a.g.y.ss. 121-122.

13 Dipnot: Gessner'in aynı eserinden Marmontel de yararlanmış ve ondan hareketle, *Sylvain* adlı oyununu yaratmıştır. Konuyu hiç değiştirmeden, Gessner'in 10 perdelik oyunundan kendi, 20 perdelik bir oyun ortaya çıkarmıştır. Bkz. Diderot, *Grands dramaturges*, a.g.y. s.125 (prologue)

14 Diderot, *Grands dramaturges,* a.g.y., ss: 159-160

15 Bu bilgi için Bkz : http://www.lexpress.fr/culture/livre/diderot-ou-les-butinages-du-mari-libertin_813984.html

16 Bkz. Didier, Béatrice; *Histoire de la littérature française du XVIIIe siècle,* Editions Nathan, Paris, 1992,s.290.

KAYNAKÇA

1. Nutku, Özdemir, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, I. Cilt, Remzi, İstanbul, 1998.
2. Carlson, Marvin, *Tiyatro Teorileri,* De ki Yay., Ankara, 2008.
3. Didier, Béatrice; *Histoire de la littérature française du XVIIIe siècle,* Editions Nathan, Paris, 1992.
4. *Diderot Grands Dramaturges,* Comédie-Française, 1984.
5. Launay, Michel & Mailhos, Georges; *Introduction à la vie littéraire du XVIIIe siècle,* Dunod, Paris, 1996.
6. http://www.lexpress.fr/culture/livre/diderot-ou-les-butinages-du-mari-libertin_813984.html

TARİHİN İÇİNDEN GEÇEN İKİ KADIN: BELKIS HALİM (VASSAF) VE MARY WOLLSTONECRAFT

Hâle SEVAL*

DEUX FEMMES QUI ONT FAIT L'HISTOIRE: BELKIS HALİM (VASSAF) ET MARY WOLLSTONECRAFT

Au 18ème siècle, Mary Wollstonecraft criait "ce que j'exige de la société, c'est un droit, non une aide ou une aumône" et réclamait pour les filles des droits égaux à ceux des garçons concernant l'éducation et le travail. S'échappant des tours gothiques et brumeuses la plume à la main, Wollstonecraft promut un féminisme engagé. Belkıs Halim, après avoir quitté les Balkans, passa sa jeunesse et sa vie d'écolière dans le pays qu'on appelait alors sa patrie, assista à la mort d'un empire et à la naissance d'une république, puis partit de l'autre côté de l'atlantique pour étudier dans les universités de Smith, Columbia et à la Harvard Graduate School of Education. Elle ouvrit une voie nouvelle en étant la première femme étudiant dans cette institution. Belkıs Halim qui déclarait : "bien que je ne me sois jamais déclarée comme féministe, j'ai toujours été portée à agir de cette façon", choisit, comme Mary Wollstonecraft deux siècles auparavant, un chemin difficile et rencontra le succès. Belkıs Halim poursuivit, grâce aux bourses qu'elle obtint, ses études jusqu'à la fin. Agissant de la sorte, elle devance véritablement son époque mais le fait, non pas comme une féministe consciente de sa lutte pour le droit égal à l'éducation, mais comme une jeune femme attachée à ses traditions qui regarde vers l'avenir. A l'image de Wollstonecraft, Belkıs Halim organise ses travaux autour de l'école, de l'éducation des enfants et de la jeunesse.

Mots-clés: *féminisme, enseignement, travail, femme, Belkıs Halim, Mary Wollstonecraft, droits, liberté.*

TWO WOMEN IN HISTORY: BELKIS HALİM (VASSAF) AND MARY WOLLSTONECRAFT

In the 18th century Mary Wollstonecraft raised her voice for equal rights for girls in education and work. In a Britain covered by fog and high towers she was a part of a feminist movement. Belkis Halim, a woman who lived in Ottoman times saw the collapse of an Empire and the rise of a Nation, was educated at Smith, Columbia and the Harvard Graduate School of Education. As the first female student at Harvard Graduate School of Education she was a pioneer. Though she states that she doesn't openly express she is a feminist she tends towards feminist thoughts. Just like Mary Wollstonecraft she chooses a hard path and succeeds. Belkis Halim becomes a contemporary woman looking into the future. Her work just like Wollstonecraft reflects her childhood, education and schooling.

Keywords: *feminism, education, woman, rights, freedom, Mary Wollstonecraft, Belkıs Halim, rights, liberty.*

---

* Öykücü – Araştırmacı
saatler@superonline.com

2000 yılında Cambridge'de, Mary Wollstonecraft hakkında yazınsal çalışmalarımı yaparken elbette Belkıs Halim Vassaf'ı (1904-1998) bilmiyordum. Belkıs Halim'i oğlu Gündüz Vassaf'ın *Annem Belkıs*[1] adlı kitabıyla tanırken, onun hayatını ve eğitim alanındaki başarılarını anlama fırsatı vermişti bana. Belkıs Halim Rumelinden yola çıkıp, anavatan dedikleri yerde gençliğini, okul hayatını geçirmiş, bir imparatorluğun kapanışına cumhuriyetin doğuşuna tanık olmuş ve sonra da uzak kıtanın yolcusu olup, oradaki üniversitede bir ilke imzasını atarak, zamanın önünde gitmeyi başarabilmiş bir kadındı. Belkıs Halim, İstanbul Üniversite'sinden mezun olduktan sonra doktora çalışmalarını ABD'de sürdürürken sırasıyla Smith Koleji, Columbia ve Harvard üniversitelerinde okumuş ve ilk kadın öğrenci olmuştu.

Gündüz Vassaf, "Hangi nedenle yazılmış olursa olsun "tarih" denilen şey yaşarken değil de asıl yazarken "yaratılmış" olur" diyerek belirtir düşüncelerini. Eğer, tarihin içinden geçen kadınlar olmasa tarih yazılabilir miydi? Mary Wollstonecraft, Belkıs Halim, Halide Edip ve adını zaman içinde öğreneceğimiz bir çok kadın tarihin içinden geçtikleri için, biz dönüp onlar hakkında yazmak gereğini duymuş ve onların "öğrenim ve eğitim" alanında yaptıkları mücadeleyi anlamaya çalışarak tarihin sayfalarını oluşturabilmiştik.

Balkanlar varolmanın ve göçlerin coğrafyasıdır. İnsanları ve toplumları peşinden sürükleyen ihtirasların, aşkların, ümitlerin, yanılgıların, soykırımlarının, savaşın diyarıdır. Ama hep içinde bir yerlerde güzel günleri, güzel insanları saklar. Belkıs Halim de bunlardan sadece biridir. "Dört yaşında öksüz, dört yaşında yetim."[2] kalan Belkıs Halim doğduğu yeri, evini terk ederek güvenli bir yaşam yeri arayan akrabalarıyla, ilkönce Selanik'e ardından Akhisar'a gelip yerleşir. Yolculukta elinde belki bir bez bebek veya annesinin kokusunu anımsatacak bir kumaş parçası vardır. Kim anlayabilir, öksüz ve yetim bir çocuğun duygularını, anne anne diye ağlayışlarını, haykırışlarını. "Ev" dediğimiz güven duyduğumuz o dört duvardan oluşan yuva artık yoktur. Belkıs Halim için bazı değerler Balkan Savaşları yüzünden, çocuk denecek yaşta başkaları tarafından yitirttirilmiştir. Yaşamak için göç etmeleri gerekir, ederler. Ev, artık yolda olmaktır. Betül Çotuksöken "Ev Nedir?" adlı makalesinde evin insan için olan kültürel fonksiyonundan bahseder:

> *Ev, antropontolojik temelini burada, insan-dünya-bilgi ilişkisinde bulmaktadır. Ev, temelinin insanın varlıksal duruşunda, varlık yapısında bulan, bununla da bağlantılı olarak bir gereksinimden doğan; değerler dünyasının, insanın varoluşuna yapışık olan toplumsallığın, tarihselliğin, kültürelliğin izlerini taşıyan, gerçekten her türlü varolana, varlığa "ev"lik yapan bir yaratıdır, buluştur.(...)Ev deneyimle yoğrulmuş kültürün ürünüdür.*[3]

Geçen zaman içinde Belkıs Halim için ev[4] farklı ülkelerde farklı şehirlerde kurulur. Belkıs Halim'in ileride çalışacağı disiplin alanı felsefe ve devamında psikolojidir.

Felsefi açıdan klasik ontoloji anlayışıyla baktığımızda mekân (ki burada ev), insanın dışarıda durmasına rağmen içselleştirdiği, kendisiyle özdeşleştirdiği, karşılıklı aidiyet duygusunu pekiştirdiği, kendi konumunu, değerlerini, özsel nitelikleri ifade eden bir nispet alanı olarak kabul etmektedir.

> *İnsan, adı daha önce başkaları tarafından konulmuş bilmediği bir yerde dünyaya gelmekte, büyümekte, dolaşmakta, aşklarını, nefretlerini, mutluluklarını, acılarını yaşamakta, paylaşmakta, türkülerini söylemekte, bulunduğu yeri yuva edinmekte ve kök salmakta, ait olduğu mekânla ve sahip olduğu nesnelerle öylesine özdeşleşmektedir ki, uğruna ölümü bile göze alabilmektedir.*[5]

Belkıs Halim'in ilerleyen dönemlerde mekânları çeşitli okullar olur.

Onsekizinci yüzyılda İngiltere'de, Mary Wollstonecraft[6] (1759-1797) kızların eğitim hakkı için mücadele verirken "dünyadan istediğim bir hak yardım ve bağış değil" diyerek başlamıştı sözlerine. Ve devamında gelen yıllarda eğitimsizliğin sosyal bir hastalık olduğunu söylemiş ve *Thoughts on the Education of Daughters (Kızların Eğitimi Üzerine Düşünceler)* adlı kitabını altı kış haftası boyunca soğukta gece-gündüz çalışarak tamamlamıştı. 1786 yılında yazdığı bu kitabının kaleme alınmasına neden olan onun okuduğu J.J.Rousseau'nun *Emile* adlı kitabı olmuştur. Wollstonecraft'ın *Kızların Eğitimi Üzerine Düşünceler* adlı kitabı "Çocuk Odası", "Ahlaki Disiplin", "Okumak", "Yatılı Okul", "Giyim", "Güzel Sanatlar", "Aşk" ve "Evlilik" gibi bölümleri içerir. Kitabının başında "çocuklarımızı yetiştirmek için düşüncelerimiz ne olmalı" diyerek soran Wollstonecraft, resim ve müziğin verdiği zevkten bahsederken, yazma eyleminin de bir sanat olarak düşünebileceğini ve faydalı bir iş olduğunu vurgular. Kız çocuklarının erken yaşta yaptığı evliliklerle kendi gelişmelerini durdurduğunu yazar.

Sis, gotik kulelerden aşağı sarkarken kalemiyle barışan Mary Wollstonecraft kadın haklarının savunucusu olur. 1792 yılında yazdığı *A Vindication of the Rights of Woman (Kadın Haklarının Bir Savunusu)* adlı kitabıyla adını dünyaya duyurur. Kitabın özellikle XI. ve XII. Bölümleri "Anne-Babanın Görevi", "Ulusal Eğitim" gibi adları içerir.

> *Ben ulusal eğitim için olan gözlemlerimi açıkça belirtiyorum fakat prensip olarak her iki cins için de birlikte eğitimin zorunlu olarak uygulanmasını diliyorum. Çocukların evlerini sevmesi için akşamlarını evde zorunlu olarak eğitim görerek geçirmeleri yerine okulda kendi yaşıtlarıyla zaman geçirmelerinin gerekliliğini özellikle belirtmek istiyorum.*[7]

Genç yaşta (38) ölen Wollstonecraft, ne kendi kızlarının ne de diğer kızların eğitim hakkını aldığını göremez. İngiltere'de 1789 tarihinden önce başlayan kadın kıpırdanışları, Fransız İhtilal'inin etkisiyle yükselse de kızlar, erkeklerle eşit eğitim

hakkını ancak 1870 yılında kavuşur. Üç yıl sonra kızların yüksek eğitim görebilmeleri için kolej, Cambridge'de kurulur. İlk kurulan Girton College, Bodichon ailesinin büyük feminist projelerini hayata geçirmeleriyle olur. Cambridge kentinde kızlar için okul açılması tartışmaları doğurur. O kent bugüne kadar sadece erkeklerin okuyabildiği kolejlerle çevrilidir. Dedikodular başlar. Bu yüzden okul mümkün olduğu kadar kentin dışına, Londra-Cambridge karayolunun üzerinde Hitchin'de inşasına karar verilir. Bugün bile Girton College hâlâ şehir merkezinin uzağında kalır. İkinci olan Newnham College yine aynı kentte 1876 yılında açılır.

Belkıs Halim burslarla elde ettiği eğitim hakkını sonuna kadar kullanır. Bir anlamda bunu yaparken dönemini aşar, okula gitmeyi öne çıkaran bir savunu veya feminist hareket olarak değil, geleneğe bağlı, geleceğin ufkuna bakan bir genç kız olarak yapar, ileride bir aile olgusu içerisinde "eş" ve "anne" kimliğiyle de elde ettiklerini devam ettirir. "Ben feminist olduğumu ilan etmemekle birlikte daima o tarzda hareketlere yatkın biriydim. Belkıs Halim diye imza atmaya kalktığımda. "Yok" dedi nikâh memuru, "Öyle şey olmaz. Artık Belkıs Ethem olacaksın" diye bana ihtar etmişti."[8] Belkıs Halim de yüzyıl öncesinden Mary Wollstonecraft'ın yaptığı gibi zor olanı seçer ve başarır. Aralarında uzun bir zaman aralığı olan iki kadından Belkıs Halim, kendisine sunulan öğrenim görme fırsatını kimseyi incitmeden, kırmadan sürdürür ki, ben bunu "örtük kadın hareketi"[9] olarak nitelemekteyim. "Gelinlik elbise yapmadım, duvak takmadım. Onları lüzumsuz gördüm."[10] Özellikle Dumézil'den aldığı ders notlarını da okuduğumuzda şöyle başlar söze: "Üniversite öğrencilerinin de birbirlerini tanımalarına pek imkan olmazdı...Oturdukları muhiti de bilmiyorduk. Zaten sıkı fıkı arkadaş olmadan kimsenin zenginliğinden fakirliğinden asla bahsedilmezdi. Geleneğe uymazdı, ben böyle aileden geliyorum, şöyle aileden geliyorum diye konuşmazdık.[11] Belkıs Halim'im dile getirdiği "geleneğe uymazdı" sözü, bir takım değerlerin gereksinim için feda edilmediğinin de bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Bireysel olan gereksinimler bir yerde bastırılmış, alınmış olan Osmanlı (Balkan) terbiyesi devamında korunmuş, geleneğe uyulmuştur.

> *İnsan, gereksinim-değer gerilimi yaşayan bir varlıktır. Daha felsefece bir deyişle, insan tekil-tümel gerilimi de yaşıyor.(...)gereksinim, tekilliklere işaret ederken, değer tümele, gereksinime nasıl yaklaşacağına işaret eder; salt insana özgü olana işaret eder. Gereksinim, bizim diğer canlılarla, varolanlarla birlikte paylaştığımız dünyaya işaret ederken, değer, insanca bakışa işaret eder.*[12]

Kendisiyle evlenmek isteyen Psikiyatrist Ethem Vassaf için "Demek ki Ethem beni salt bir kadın olarak, bir obje olarak görmüyordu"[13] diyen Belkıs Halim, hem bir kadın olarak kendinden taviz vermemekte hem de karşı cinsle arkadaşlığını sürdürebilmektedir. Klinik psikolog ve eğitimci olarak uzun yıllar ABD ve

Türkiye'de çalışan Belkıs Halim Vassaf, 1930'lu yıllarda *Son Posta* gazetesinde "Kadın ve Çocuk" üzerine hazırlar yazılarını. II. Dünya Savaşı yıllarında ağabeyi Zekerye Sertel'in *Tan*, 1950'li yıllarda *Medeniyet* gazetelerine, 1970 yıllarda Ahmet Hamdi Başar'ın *Barış Dünyası* dergisine sürekli yazılar yazar. Gazete yazılarında yerelden evrensele uzanan konuları işler. "Gençlik Hareketleri ve Üniversite", "Evlenmemiş Anneler", "Dünya Çocuk Klüpleri", "Vietnem" "Kaybolan Zavallı Çocuklarımız" başlıklı yazıları bunlardan sadece bir kaçıdır. "Dünya Çocuk Klüpleri ve Gençliğin Cemiyete Yardımları"[14] adlı yazısında "Bilhassa ikinci cihan harbinden sora çocukların ve gençlerin yetişmeleri hususunda kendilerinin attıkları adımlar, cemiyete faydalı olabilmek arzusu ile yaptıkları şeyler, onlara verilen kıymeti hakettiklerini göstermiştir." Diyerek çocukların hayatla olan ilişkisi gözler önüne sermek ister. "Gençlik Hareketleri ve Üniversite" adlı yazısında gençlerin konumunu derin bir gözlemden geçirir.

> *Bütün dünyada bugünün en alevli, anlaşılması en güç, hatta başlıcası gençlik hareketleridir. Üniversite gençliği, hem kendi memleketi içinde, hem de onun sınırlarını aşarak üzerine sorumluluklar almaktadır. Bugün Türkiye dahil, her yerde, Fransa'da, İtalya'da, Prag'da, Varşova'da, Peru'da, ABD'de, Şili'de, Brezilya'da, çeşitli ideoloji ve idare sistemlerinin hüküm sürdüğü memleketlerin hepsinde üniversitelilerin kaynaştığını ve huzursuzluk içinde olduğunu görüyoruz...*
>
> *Ne faşist filosoflar, ne Karl Marx, ne de demokrasi ve serbest toplum fikrini ortaya atan ve ralize etmeye uğraşanlar, öğrencilerin, özellikle üniversite gençliğinin, bugünkü durumunu evvelden görmek, tahmin edebilmek kudretini gösterememiştir...Olmakta olan olaylarla, bildiğimiz, inandığımız şeyler arasındaki çatışma, bugünkü modern dünyanın revolüsyener kuvvetlerini meydana getirmiştir. Bu kuvvetlerin yüze çıkacağını kimse beklemiyordu. Çıkan karışıklığı karşılamaya kimse hazır değildi... Bu krizi ortaya atan kuvvetler, toplumun geleneksel kurumlarının üstünde ve hepsinden büyük ve kudretlidir.*[15]

Belkıs Halim'in okul ve çocuk düzleminde dikkat çektiği bir diğer konu da, yaz aylarında okul binalarının kapanmasıdır. Mevsim boyunca atıl konuma düşürülen okul binalarında, çocuklara kültürel faaliyetler hazırlanarak sosyal çevreyle daha iyi bir diyalaoğ kurmaları sağlanabilir. 1954 yılında Ankara'da kurduğu ve başkanlığını yaptığı Çocuk ve Aile Rehberlik Merkezi'nde yaz aylarında gecekondu bölgesindeki okullarda çocuk klüpleri projesini başlatır.[16] Belkıs Halim'in çalışmalarına da baktığımızda çocuğun, ailenin, toplumdaki yerini sorgulayan ve bu üçgende meydana gelen/gelebilecek olan zorlukları, sorunları aşmaya yöneliktir. Belkıs Halim inanır ki, eğitim gören, bilinçlenen bir anne ve onun yetiştireceği çocuk farklı olacaktır. Bunun ilk örneğini de kendi oğlunda verir. "Müdürün tesbit ettiği yarışta sonuncu olma halim, yaz tatilinin yaklaşmasına rağmen okumayı öğrenememden,

ders kitaplarımızdaki Ali'nin topu tutup tutamamasının ilgimi çekmemesinden kaynaklanıyordu.(...) Teksas'ın efsanevi kahramanı Pekos Bill dergilerini ders kitabı olarak devreye sokan annem sayesinde okumayı öğrendim."[17] Belkıs Halim, okumanın belirli bir çerçevede belirli cümlelerle çözülemeyeceğini bilir, çocuğun ilgi alanı ele alındığında okuma da dâhil olmak üzere başarılamayacak hiçbir şey yoktur. Her çocuk zorunlu olan eğitim metodlarıyla öğrenmek zorunda değildir.

Belkıs Halim, *Öğrenme Yetersizliği* adını verdiği kitabını sekiz bölümden oluşturur. Bunlardan bazıları, "Öğrenme Yetersizliği ve Özel Eğitim", "Yazı Dilinde Aksaklıklar", "Öğrenme Yetersizliğinin Sözel Olmayan Bölümler" dir. Belkıs Halim şöyle açıklar kitabında, "Öğrenme güçlüğü olan çocukların çevresini sadeleştirmek gerersiz uyarıcılardan yoksun etmek kadar, öğretilecek ya da öğrenmesi istenilen şeylerin tümünü birden göstermemekte önemlidir. Örneğin çocuk üç toplama işlemi yapılacaksa önce biri verilmeli ve ancak onu bitirdikten sonra ötekine geçilmelidir. (...) Evde de ana baba çocuğun öğrenmesini ve yorulmamasını sağlamak için kimi önlemlere başvurmalıdır."[18] Belkıs Halim, gördüğü öğrenimler sonucunda disiplinler arası geçişi sağlayarak felsefe-psikoloji beraberliğini çocukların öğrenme yetileri üzerine kurarak açıklar. Halim Vassaf kitabında ele aldığı konularla, sadece eğitimcileri değil anne-babaya da çocuğun öğrenmesiyle ilgili güçlükleri aşabilmeleri için yol göstermeyi hedeflemektedir.

Dünyada, kadınların eğitim hakkı için verdiği mücadeleler sonucunda, ülkemizde Belkıs Halim Dârülfünun'un Edebiyat Fakültesi'nde erkeklerin arasında yer alan dört kızdan biri olma şansını elde eder. Bitirme tezini (1932) Auguste Comte üzerine yapar ve tarihin içinden geçerek diğer kadınlar gibi sayfalarda yerini alır.

Mary Wollstonecraft yaşadığı yüzyılda ancak radikal çıkışlar yaparak kadınların/kız çocuklarının doğal olan haklarını elde edebilmesi için çalışır ve yazar. Çünkü o yıllarda kadınlar ne paralarını yönetebilmekte, ne çalışabilmekte ne de okula gönderilmektedir. Babaları izin verirse evdeki kütüphanedeki kitapları okuyabilen ve ancak evde dikiş dikerek, mürebbiyelik yaparak çalışabilen kadınlar, artık yeter diyerek kendi varoluşlarını önce ailelerine sonra da otoriteye hissettirirler. İlk yazdıkları kitaplarını takma ad (erkek adı) veya anonim adı altında yazarlar.

Belkıs Halim, yıllar önce kadınların elde etmek için verdikleri mücadele sonucu kazandıkları hakkı, kendi ülkesinde değerlendirebilen ender kadınlardan biridir. O da kolay olanı seçmez, küçük yaşta evlenip kendisine bakacak bir eş aramaz. "(...) Ben tahsilime devam etmek istiyordum. Evlenmek niyetinde değildim."[19] Yaşadığı zorlu hayatı aşabilmenin yolunun öğrenimden geçtiğine inanır ve bu yolda ilerler. "Evde oturmaya, koca beklemeye mahkûm değildik. Maddeten bağımsız olmanın yolları açılmıştı."[20]

Hala günümüzde Yirmibirinci yüzyılda kadınların eğitim ve öğrenim hakkını elde edebilmek için mücadele ettiği ülkeler var. Yemen bunlardan sadece biridir. Yemen'de üniversiteye giden genç kızlar evlenemeyeceklerini bilerek, öğrenimlerine devam ediyorlar. Üniversite okuyan kız, bir eş için ideal olmadığından bir hakkı elde ederken, doğal olan bir diğer hak kendilerine verilmiyor. Yemen'de okuma hakkını elde edebilmesi için mücadele eden kadınlar şiddet ve tacize uğrayabiliyor. Erkeklerin doğuştan bir hak olarak avuçlarına konan öğrenim ve eğitim için, yeryüzünde bir yerlerde, kadınların bunu elde edebilmek için hep mücadele edeceklerine ve kazanacaklarına, geçmişteki örnekleri hatırladığımdan olsa gerek inancımı yitirmiyorum.

NOTLAR

1 Gündüz Vassaf, *Annem Belkıs*, 10.Baskı, 2012, İstanbul: İletişim Yayınları

2 Gündüz Vassaf, *Mostari Bir Köprü Bekçisinin Günlüğü*, 2013, İstanbul: YKY Yayınları

3 Betül Çotuksöken, "Ev Nedir?", 2009,İstanbul, *TBMMOB*, Büyükkent Şubesi Yayınları.

4 Ayrıntılı bilgi için bkz. Gündüz Vassaf, *Leventnâme*, 2010, İstanbul: Heyemola Yayınları.

5 R. Şentük, 2010, *Mekânsal Bilişime Ontolojik Bir yaklaşım*, 10-12 Şubat Muğla Üniversitesi.

6 Hâle Seval, Kuzey *Rüzgârının Kadını: Mary Wollstonecraft'ın Gezi Mektupları*, 2011, Doğu Akdeniz Üniversitesi Kadın/Woman 2000, Aralık 2011, Cilt XII, Sayı 2.

7 Mary Wollstonecraft, *A Vindication of Right of Woman*, 1992, London:Everman's Library.

8 Gündüz Vassaf, *Annem Belkıs*, a.g.e.,

9 Ali Akay, "ilerici bir genç kız olma şansını elde edip" olarak niteler. "Bir Bilim Sanatçısı İstanbul'daydı", *Belkıs Halim Vassaf'ın Defterinden Dumezil'in Sosyoloji Dersi Notları*, 2009, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

10 Gündüz Vassaf, *Annem Belkıs*, a.g.e.,

11 Gündüz Vassaf, *Belkıs Halim Vassaf'ın Defterinden Dumezil'in Sosyoloji Dersi Notları*, a.g.e.,

12 Betül Çotuksöken, www.betulcotuksoken.com.tr, son erişim 02.08.2012.

13 Gündüz Vassaf, *Annem Belkıs*, a.g.e., s. 183

14 Belkıs Halim, *Zafer Gazetesi*, 8/11/1956, Günün Makalesi

15 Belkıs Halim Vassaf, *Barış Dünyası, Gençlük Hareketleri ve Üniversite*, Eylül, 1968, s.75,

16 Gündüz Vassaf, *Belkıs Halim Vassaf'ın Defterinden Dumezil'in Sosyoloji Dersi Notları*, a.g.e.,

17 Gündüz Vassaf, *Leventnâme*, a.g.e.,

18 Belkıs Halim Vassaf, *Öğrenme Yetersizliği*, 1993, İstanbul: MEB, s. 216-217.

19 Gündüz Vassaf, *Annem Belkıs*, a.g.e., s. 127

20 Gündüz Vassaf, *Annem Belkıs*, a.g.e., s. 166

KAYNAKÇA

BELKIS HALİM'İN (VASSAF) ÇALIŞMALARI:

- Öğrenme Yetersizliği, Sayılar Dünyası, Biz ve Dünyamız.

Çevirileri:

- Evde Mektep,
- Terbiye'de Ahlak Prensipleri, John Dewey.
- Köy ve Kasaba Okullarında Fen Eğitimi, Blough ve Blackwoof.
- Çocukluk ve Gençlik Psikolojisi, (Cole ve Morgan)

Araştırmaları:

- Rorschach ve Holzman Kişilik Testleri'nin Türkiye'ye Uyarlanması
- Anadolu'da Geleneksel Çocuk Oyunları ve Kuralları
- Türkiye'de Ergenlik çağındaki Kızların Ruhsal Bunalımları ve Sosyal Konumları
- Aile İçindeki Doğum Sırasına Göre Çocuklarda Psikolojik Problemler

MARY WOLLSTONECARFT'IN ÇALIŞMALARI:

- Thoughts on the Education of Daughters, 1787 (Kızların Eğitimi Üzerine Düşünceler)
- Mary, 1788-Fiction roman
- A Vindication of the Right of Men, 1790 (Erkek Haklarının Doğrulanması)
- A Vindication of the Right of Woman, 1792 (Kadın Haklarının Bir Savunusu)
- An Historical and Moral View of the Origin and Progress of French Revolution, 1794 (Fransız Devriminin Kaynağı ve Gelişmesinin Tarihi ve Ahlaki Penceresi)

  Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark, 1796 (Kısa Süre Yaşanan İsveç, Norveç ve Danimarka'dan Yazılan Mektuplar)

  Mary Wollstonecraft aynı zamanda Jacques Necker, Christian Salzmann, Johann Kaspart Lavater ve Madame Cambon'un kitaplarını çevirerek, Analytical Review'de kitap incelemeleri yazar.

  ***

  Posthumos Works of the Author of a Vindication of the Rights of Woman, London, 1798 (*Kadın Haklarının Doğrulanmasının Yazarının Ölümünden Sonra Yayımlanan Çalışmaları)* Eşi William Godwin tarafından gerçekleştirilir.

DE L'ALIÉNATION ORIENTALE ET OCCIDENTALE: UNE APPROCHE COMPARATIVE PAR J. MOREAU DE TOURS

Nurmelek DEMİR*

DE L'ALIÉNATION ORIENTALE ET OCCIDENTALE: UNE APPROCHE COMPARATIVE PAR J. MOREAU DE TOURS

Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804-1884), médecin aliéniste, consacra sa vie entière au traitement des maladies mentales. Le hachich qu'il connut pendant son voyage en Orient lui servit d'une part de médicament contre l'aliénation et de l'autre d'un produit qui lui permit d'observer l'état de délire dans la veille, double du rêve de l'état de sommeil. L'Orient occupe donc une place de choix dans sa vie privée et professionnelle. Pendant son séjour de plus de trois ans en Orient, non seulement il trouve l'occasion de visiter les hospices pour dresser l'inventaire des malades mentaux et faire des estimations sur les raisons de leur délire, mais il établit aussi une comparaison scientifique entre les nombres d'aliénés en Orient et en Occident pour arriver curieusement à la supériorité indiscutable de la civilisation occidentale, vu qu'elle loue la science et la raison au détriment des superstitions religieuses et de la résignation à la fatalité.

Mots-clés: *Moreau de Tours, psychiatrie, Club des Hachichins, Gautier, aliénation, Orient, Occident, civilisation.*

ON THE ORIENTAL AND OCCIDENTAL ALIENATION: A COMPARATIVE APPROACH BY F. MOREAU DE TOURS

Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804-1884) was an alienist who devoted all his life to the treatment of madness. The hachich that he first experienced during his visit in Orient, was supposed to serve as a therapeutic medication and as a product which gave a way to observe the effects of the delirium similar to the dream. From that time, the Orient occupied a large place in his private and professional life. He stayed there for three years and visited hospices to make an inventory about the numbers of mental cases and the reasons for their madness. He compared the East to the West within that context, but he finally affirmed that the western civilization was far superior then the eastern civilization, because the Westerners had strongly adhered to the tenets of science and reason rather than holding strong beliefs in religious superstitions and the fatality.

Keywords: *Moreau de Tours, psychiatry, Club des Hachichins, Gautier, alienation, Orient, Occident, civilisation.*

Jacques-Joseph Moreau de Tours (1804-1884) est un médecin aliéniste dont la renommée dépassa largement les confins de la psychiatrie pour s'ancrer dans ceux de la littérature. Il était bien connu dans les milieux scientifiques et littéraires parisiens

* Maître de Conférences au Département de Langue et Littérature françaises de l'Université d'Ankara nmdemir@ankara.edu.tr

du XIXe siècle à travers le Club des Hachichins dont il figurait parmi les créateurs et qui regroupait nombre d'illustres hommes de lettres et de sciences et artistes ; Théophile Gautier, Baudelaire, Alexandre Dumas, Nerval, Flaubert, Balzac, Eugène Delacroix et Honoré Daumier en étaient les affiliés les plus fidèles. Le Club était installé dans l'appartement du peintre Fernand Boissard à l'Hôtel Pimodan sur l'île Saint-Louis. Dans sa nouvelle, intitulée *Le Club des Hachichins*, Gautier décrit l'ambiance qui y régnait ainsi:

> *En entrant là, on faisait un pas de deux siècles en arrière. Le temps qui passe si vite, semblait n'avoir pas coulé sur cette maison, et, comme une pendule qu'on a oublié de remonter, son aiguille marquait toujours la même date.*[1]

Le docteur Moreau de Tours était chargé d'y animer les séances mensuelles qui lui procuraient le moyen d'expérimenter chez les affiliés du Club aussi bien que chez lui-même les conséquences de la consommation du hachich qu'il voulait utiliser dans le traitement de l'aliénation mentale. Cette drogue, extraite de la plante de hachich dont il avait fait la connaissance lors de son séjour en Orient, créait selon lui des effets de délire semblables à ceux qui étaient enregistrés à l'état de rêve.

Considéré comme le fondateur de la psychopharmacologie moderne[2], Moreau de Tours fut l'élève d'Etienne Esquirol (1772-1840) alors qu'il était interne à Charenton en 1826. Les voyages faisant partie du traitement envisagé par son maître, Moreau saisit l'occasion pour accompagner un malade d'Esquirol pendant son séjour au Levant. Entre 1836 et 1840, il traversa les parties les plus intéressantes des terres orientales, à savoir l'Egypte, la Nubie, la Palestine et la Syrie, pays qui abriteraient l'ordre redoutable des Hachichins, connus sous le nom d'Assassins en Occident. Théophile Gautier expliqua la raison de cette transformation négative par les penchants cruels et féroces que possédaient les membres de cette secte et par leur dévouement aveugle pour leur chef, Hassan Sabbah, appelé par la légende *Vieux de la Montagne*:

> *Ce Vieux de la Montagne était obéi sans réplique ; les Assassins ses sujets marchaient avec un dévouement absolu à l'exécution de ses ordres, quels qu'ils fussent ; aucun danger ne les arrêtait, même la mort la plus certaine. Sur un signe de leur chef, ils se précipitaient du haut d'une tour, ils allaient poignarder un souverain dans son palais, au milieu de ses gardes.*[3]

Les Hachichins n'hésitaient aucunement à commettre des crimes sanglants et à se donner la mort sous l'impulsion de la drogue qui produisait des hallucinations paradisiaques pour laisser ensuite la place à des convulsions infernales et sataniques. Ils étaient ainsi devenus des toxicomanes, des âmes esclaves du Vieux de la Montagne qui leur promettait «le ciel de Mahomet» avec tous les bonheurs possibles sur la terre.

Moreau de Tours, dans *Du hachisch et de l'aliénation mentale, études psychologiques* (1845), ouvrage capital qui bouleversa le monde de la psychologie, fit remarquer que cette plante qu'on appelait aussi chanvre, était propre à l'Asie et l'Orient ; l'Europe l'aurait importée de la Chine[4]. Il en fit remonter l'usage jusqu'à la haute antiquité où l'on parlait d'un certain philtre magique qui était consommé pour l'apaisement de la colère et du chagrin[5]. Sa consommation excessive par les Hachichins est relatée suivant les paroles de l'orientaliste Sylvestre de Sacy qui attribuait l'étymologie du mot *assassin* aux historiens latins des croisades qui l'utilisaient pour désigner les Ismaéliens, applicateurs d'une politique sanglante de répression

> *On connaît le dévouement fanatique que les princes ismaéliens savaient inspirer à leurs sujets au moyen des illusions dont ils les environnaient. Ce dévouement ne reculait devant aucun obstacle, devant aucun sacrifice. Sur un signe de la volonté du maître, les Hachischins se précipitaient du haut d'une tour, se jetaient dans les flammes, s'enfonçaient un poignard dans le cœur, ou bien allaient à travers tous les périls, des obstacles de toutes sortes, frapper au milieu de leurs palais, sur leur divan, et entourés de leurs gardes, les chefs que le maître avait désignés à leurs coups.*[6]

Le hachich consommé à l'excès était donc parfaitement capable de mener à la mort, sinon à l'aliénation. Or, Moreau de Tours essayait d'en faire le composant essentiel de la thérapeutique contre l'aliénation en se rendant lui-même l'objet de ses expérimentations ; l'état de bonheur d'abord et de délire ensuite, c'est-à-dire l'état d'extase qu'il appelait la *fantasia*, lui souffla l'idée d'explorer «la pathogénie mentale» afin de pouvoir remonter aux sources des désordres de l'esprit que révélaient en effet l'état de rêve libre de toute contrainte[7]. Il observait que les aliénés possédaient des comportements identiques aux consommateurs du hachich, à savoir l'apparition des hallucinations, des illusions, de faux sentiments, des idées fixes, la perte de la notion du temps et de l'espace. A ce propos, il cite l'exemple de Théophile Gautier qui exposa ses propres expériences de manière assez poétique dans *Le Club des Hachichins* :

> *Moi, accoudé sur la table, je considérais tout cela à la clarté d'un reste de raison qui s'en allait et revenait par instants comme une veilleuse près de s'éteindre. De sourdes chaleurs me parcouraient les membres, et la folie, comme une vague qui écume sur une roche et se retire pour s'élancer de nouveau, atteignait et quittait ma cervelle, qu'elle finit par envahir tout à fait*[8]

La sensation de perdre son autocontrôle est métaphoriquement exprimée par la multiplication à l'infini des vagues qui paralysent progressivement le système nerveux. Désormais, l'atmosphère paradisiaque s'estompe au profit des hallucinations

monstrueuses ; un certain Daucus-Carota, personnage énigmatique, apparaît soudain, pour répéter en refrain *C'est aujourd'hui qu'il faut mourir de rire !*[9] - acte que, selon Baudelaire, le poète avait en horreur puisqu'il voyait dans le rire la déformation de la créature de Dieu[10]. Rabelais, pour qui «le rire est le propre de l'homme» aurait sans aucun doute mieux supporté cette situation de tumulte permanent. En effet, Gautier se trouvait entouré d'hostilités et de persécutions chimériques qui ne faisaient que renforcer son délire et l'éloigner de la raison ; il perdait la notion du temps tout en se laissant emporter par une «force supérieure» : *Le Temps est mort ; désormais, il n'y aura plus ni années, ni mois, ni heures ; le Temps est mort, et nous allons à son convoi.*[11]

Michel Jeanneret qui rapproche Moreau de Tours de Nerval plutôt que de Gautier et de Baudelaire, note que le docteur se distingue nettement de ses contemporains, étant donné qu'il *s'intéresse aux causes et, dans la perspective étiologique qui est la sienne, postule l'unicité de la folie comme un phénomène global*[12]. Effectivement, pour Moreau de Tours la folie, le délire ou l'aliénation mentale faisaient tous référence aux désordres de l'esprit ; il insistait cependant sur le fait que les causes pouvaient être multiples et très différentes les unes des autres[13]. Dans son traité intitulé *Recherches sur les aliénés en Orient* (1843), il mit en avant une approche psychosociale détaillée qui tentait d'expliquer scientifiquement les causes de l'aliénation en Orient et en Occident.

L'Orient ou le Levant, la contrée exotique par excellence, proposait toutes sortes de délices à tous ceux qui s'y mettaient à la trace des *Mille et une Nuits*. Cet univers fantastique qui symboliserait aux yeux des Européens une fuite vers l'idéal, loin du mal incarné par la civilisation, se dotait d'une toute autre signification pour Moreau de Tours. Il se rendit en Orient non pas pour en goûter les beautés à l'instar d'un Gautier ou d'un Nerval, mais afin d'inventorier le nombre des *lunatiques* et celui des hospices qui leur étaient réservés. Il laissa entendre qu'il était muni du *bagage du voyageur*, c'est-à-dire qu'il avait déjà dépisté l'Orient à travers des relations de voyage – puisqu'il cite Lord Byron-, mais qu'aucune d'entre elles n'avait jusqu'alors mentionné la situation des aliénés :

> *De nos jours, en Orient, où science, administration, tout fait défaut à la fois, celui qui veut se livrer à des recherches de la nature de celles dont nous parlons, se sent arrêté à chaque pas. Réduit à ses seules ressources, sans aide, sans guide, ses moyens d'investigation sont excessivement bornés. Il manque d'instruments. Le passé n'a rien légué ; c'est à tâtons qu'il doit fouiller dans le présent. Aucun des nombreux voyageurs qui, avant lui, ont exploré les contrées orientales, n'a fixé son attention sur le sujet qui l'occupe.*[14]

Comme les voyageurs de son temps, il commença à explorer l'Orient par l'île de Malte qui révélait un caractère culturellement et démographiquement oriental,

mais politiquement et religieusement occidental. Il était particulièrement attiré par la physionomie des Maltais qui renvoyait à leur origine africaine : *teint basané, nez un peu épaté, lèvres épaisses, l'œil noir et vif, sourcils épais*[15]. En décembre 1836 où il y visita les hospices, il recensa 122 malades, dont 60 hommes et 62 femmes alors que la population s'élevait à environ 100 mille habitants. Il réalisa une distinction concrète entre les causes physiques et les causes morales de l'aliénation mentale et cita *les chagrins d'amour et l'exaltation des sentiments religieux* parmi les principales causes morales[16]. Ce constat paraissait en effet d'autant plus important qu'il témoignait de l'impact des institutions sociales et religieuses sur l'apparition de la folie.

A Izmir (Smyrne) ne furent mentionnés que deux hospices appartenant à la *nation grecque* ; le nombre de malades y était assez significatif, vu que la population grecque se composait de 30 000 personnes. *Un aliéné sur 1000 individus* s'avérait ainsi être une proportion importante comportant beaucoup de ressemblances avec l'Europe. De nouveau, Moreau de Tours était surpris de constater que le nombre de malades était considérablement plus grand parmi les Orientaux porteurs de la civilisation occidentale[17].

Au Caire, il rencontra une toute autre atmosphère dans l'hospice général, appelé le Moristan et dirigé par les religieux dits *ulémas*. Les malades y étaient retenus dans des cellules sombres, avec de lourdes chaînes au cou, telles des *bêtes féroces enchaînées dans leur cage*[18]. Comme à Malte et à Smyrne, il n'y avait aucun traitement prévu pour les aliénés, les hospices ne remplissant que la fonction de les tenir à l'écart de la société. Seules étaient traitées de manière traditionnelle les personnes intoxiquées par le *Datura stramonium*, drogue extraite des feuilles de la pomme épineuse, grâce à une tasse de lait salé[19].

Istanbul fut l'arrêt le plus révélateur de son voyage, qui lui permit de développer son analyse comparative sur les causes de la folie en Orient et en Occident. Parallèlement à la densité de sa population, Istanbul avait plusieurs hospices réservés aux aliénés musulmans, arméniens, grecs et francs. Moreau de Tours fut pourtant attiré seulement par ceux qui abritaient les Musulmans. Le premier hospice qu'il visita se situait dans la partie asiatique de la ville et rendait service grâce à la protection du Grand Seigneur. Le bâtiment conforme, à sa grande surprise, aux normes modernes envisagées par Esquirol laissait dévoiler un aspect oriental par son architecture rappelant le *beau souvenir de l'antique civilisation islamique*. Or, cette première impression ne tarda pas de céder devant la médiocrité et l'inhumanité de la façon dont les malades étaient traités. Bien que l'hospice fût capable d'accueillir 100 à 120 malades, il n'y en avait que 23, parmi lesquels 5 étaient des *ulémas*. Les causes morales de la démence observée seraient en grande partie composées d'idées religieuses. Les aliénés étaient tous enchaînés par leur cou et leurs pieds et

semblaient appeler la mort pour qu'elle vienne les sauver de leur sort tragique et de leurs souffrances[20].

Moreau de Tours eut en effet recours à une classification des lieux visités selon la foi religieuse qui caractérisait les malades. Il rangea Malte et Izmir d'un côté, Le Caire et Istanbul de l'autre. Son attention fut surtout suscitée par ces deux villes symboliques de la culture islamique. Il fut entre autres profondément frappé par la mauvaise situation des hospices où les malades, sans que leur niveau de démence ne soit pris en compte, étaient tous enchaînés, victimes d'un système ignorant complètement les pratiques scientifiques de l'époque :

> *L'ignorance, les préjugés de toute sorte, le défaut de police régulière et de surveillance de la part de l'administration, je ne parle pas de l'état de la science qui s'occupe des affections morales, cette science n'existe pas, mille causes variées s'opposent à la séquestration des aliénés. (...) ; car, en 1842, l'Orient, au point de vue des sciences médicales, comme de toutes les autres en général, n'est guère plus avancé que ne l'était l'Europe au moyen-âge.*[21]

Il est vrai qu'au milieu du XIXe siècle la Turquie n'était pas en état de concurrencer avec l'Occident dans le domaine scientifique. Cependant, à Istanbul se trouvaient deux écoles de génie, une école de médecine et une école militaire fondées respectivement en 1775, 1795, 1827 et en 1834. Les tentatives de modernisation s'étaient concrétisées par *l'Edit des Tanzimat* qui, promulgué en 1839, avait fait commencer un véritable mouvement d'occidentalisation afin de réformer les institutions socioculturelles et politiques ottomanes selon le modèle français. Donc, la Turquie ne reflétait pas un tableau général si primitif que celui de Moreau. Cela va sans dire que parler de l'Orient comme d'une entité homogène était le comportement fautif commun à tous les Occidentaux qui ne le connaissaient pas suffisamment ou qui ne pouvaient pas se démunir de leurs préjugés renforcés au cours des siècles. Or, en ce qui concerne la situation des asiles, il est fort possible qu'il ait eu raison de les critiquer sérieusement, étant donné que la modernisation de la thérapeutique psychiatrique est assez récente et que les connaissances sur ce domaine dans la période ottomane restent très limitées.

Moreau de Tours ne manqua ainsi pas d'affirmer que la folie en Orient était considérée comme un *mal sacré*, envoyé par Dieu aux élus : *Tant qu'un aliéné est inoffensif, les musulmans le vénèrent et le choisissent comme un favori d'Allah*[22]. Ceci dit, tant qu'il ne devenait pas incontrôlable, il restait sous la protection de la famille et même de la société. Ce qui suffisait à expliquer en grande partie le petit nombre d'aliénés dans les hospices des Musulmans. Cependant, Moreau de Tours nota aussi que la sacralisation des aliénés chez les peuples d'Orient allait le plus souvent jusqu'à l'extravagance :

Plus loin, dans la ville de Siout, je rencontrai un individu [qui] était dans un état complet de nudité. Des cheveux noirs, épais, tout souillés de boue, tombaient en désordre sur ses épaules. (...). Sa jambe gauche, rongée par un ulcère, était à demi fléchie et semblait paralysée. (...). Il parlait seul, à haute voix, et avec une extrême volubilité. M'étant informé de ce qu'il disait : «Lui seul le sait, me répondit naïvement mon drogman, car il parle une langue inconnue, la langue sans doute que les élus d'Allah parlent dans le ciel».[23]

Moreau de Tours en multiplia les exemples, mais cette fois-ci cédant lui-même à la plus grande exagération ; par le biais des informations qui étaient sans aucun doute fautives et qui rappelaient l'image turco-orientale péjorative créée par Nicolas de Nicolay au XVIe siècle, Moreau de Tours peignit des scènes choquant par leur immoralité et obscénité comme si elles étaient naturellement conçues dans le courant de la vie ; l'exemple de deux aliénés faisant l'amour devant un public d'hommes, femmes et enfants à Beirout pourrait en être considéré comme le point extrême.

Cependant, malgré les conditions de vie primitives et précaires qui pèseraient sur l'Orient, le docteur se voua à l'analyse comparative des nombres d'aliénés en Orient et en Occident et en arriva à des résultats assez révélateurs. Il essaya d'abord d'attribuer le petit nombre d'aliénés en Orient et leur nombre considérable en Europe à l'influence du climat. Bien que cette influence ne soit scientifiquement pas démontrée, *personne n'ignore le rôle que jouent les changements de saison dans l'histoire de l'aliénation mentale*[24]. De ce point de vue, l'Europe présentait un aspect plus vulnérable par rapport aux pays chauds où la pression atmosphérique exerçait moins d'action sur le système nerveux. Outre *la torpeur des puissances actives et l'apathie physique*, rien ne dit que la chaleur provoque l'aliénation.

Alors qu'on a l'impression d'avoir devant les yeux un Orient psychologiquement et mentalement plus sain malgré tous ses défauts mentionnés, Moreau de Tours se consacre à une telle analyse psychosociale qu'à la fin, il ne nous reste plus qu'à le plaindre :

Le dogme du fatalisme, l'esclavage, la soumission à la volonté absolue d'un seul, c'est-à-dire l'abnégation de toute dignité morale en matière de religion et en politique (le grand fait psychologique de l'Orient !) ne pouvaient prendre racine que dans la nature apathique et insouciante des Orientaux, dans leurs penchants à la mollesse, dans l'aversion insurmontable qu'ils éprouvent pour toute fatigue du corps ou de l'esprit, dans leur violent amour du kief, (...).[25]

Il remet ainsi en cause tous les symboles, produits de l'esprit occidental façonné par des préjugés de longue date et laissant dévoiler un Orient pécheur non pas religieusement, mais humainement. En face de ces traits infernaux, il vient placer les valeurs humaines qui renvoient en effet à l'idéal des Lumières :

De même, la liberté religieuse et politique, le dogme le plus profondément empreint du sentiment de la dignité humaine, le dogme qui résume tout, en lui seul, et qui est l'expression la plus complète de tout perfectionnement social, le grand dogme, enfin, de l'égalité, était de toute éternité, en germe dans la nature active, remuante, plus intellectuelle que physique, rêveuse, utopiste de l'homme d'Occident.[26]

Tout ramène donc Moreau à affirmer que dans le dysfonctionnement des activités cérébrales provoquant l'aliénation résident un niveau de civilisation plus élevé, des capacités intellectuelles plus développées, des aspirations plus ambitieuses, la volonté d'atteindre toujours ce qu'il y a de meilleur sur la terre et un esprit plus cultivé et plus critique. Plus on réfléchit plus son système nerveux devient vulnérable. L'homme occidental dont le but est d'atteindre la perfection est alors plus ouvert aux maladies qui viennent affecter sa santé psychologique, par rapport à l'homme oriental qui ne réclame rien de plus de ce que Dieu lui donne, qui tire entière satisfaction de la vie matérielle qui l'entoure et qui se résigne sans hésitation devant la fatalité ou le despotisme du souverain ; il mène une vie libérée des contraintes de la raison, mais enchaînée à la servitude par le manque de la raison. Alors, la question est de savoir comment ces esprits apathiques et aphasiques tombent dans l'aliénation. Moreau de Tours met au cœur des maladies mentales les pratiques religieuses excessives comme le *zikr*, c'est-à-dire l'agitation vive et continuelle de la tête de droite à gauche pour créer un état de convulsions violentes et la consommation excessive du hachich.

L'œuvre majestueuse de Moreau de Tours est un document scientifique unique sur la structure psychosociale de l'Orient et de l'Occident. Alors qu'elle s'attache à éclairer les fondements de l'aliénation parmi les hommes, elle offre un véritable panorama psychologique de l'époque qu'elle tient à comprendre et à faire comprendre. L'expression du clivage incontournable entre les deux parties de la terre n'est pas nouvelle, mais c'est la première fois qu'elle est si frappante et si élaborée.

NOTES

1 Gautier, Théophile, "Le Club des Hachichins", in *Romans et Contes*, Paris, 1863, p.432.

2 Russo, Ethan, "Cognoscenti of Cannabis I: Jacques-Joseph Moreau (1804-1884)", in *Journal of Cannabis Therapeutics*, p.86.

3 Gautier, Théophile, "Le Club des Hachichins", p.434.

4 Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale*, études *psychologiques*, Paris, 1845, p.6.

5 Moreau de Tours, *ibid.*, p.10.

6 Moreau de Tours, *ibid.*, p.12.

7 Moreau de Tours, *ibid.*, p.95. Cf. également, Moreau de Tours, "De l'identité de l'état de rêve et de la folie", in *Annales médico-psychologiques*, 3ème série, t.1, 1855, pp.361-408.

8 Gautier, Théophile, "Le Club des Hachichins", p.437.

9 Gautier, Théophile, *ibid.*, p.444.

10 Baudelaire, *Théophile Gautier*, Paris, 1859, pp.16-17.

11 Gautier, Théophile, "Le Club des Hachichins", pp.455-456.

12 Jeanneret Michel. "La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours", in *Romantisme*, n°27, Déviances, 1980, p. 63.

13 Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale,* p.30, note 1.

14 Moreau de Tours, *Recherches sur les aliénés en Orient*, 1843, p.2.

15 Moreau de Tours, *ibid.*, p.3.

16 Moreau de Tours, *ibid.*, p.4-5.

17 Moreau de Tours, *ibid.*, p.7.

18 Moreau de Tours, *ibid.*, p.9.

19 Moreau de Tours, *ibid.*, p.9.

20 Moreau de Tours, *ibid.*, p.11.

21 Moreau de Tours, *ibid.*, pp.12-13.

22 Moreau de Tours, *ibid.*, p.14.

23 Moreau de Tours, *ibid.*, p.17.

24 Moreau de Tours, *ibid.*, p.18.

25 Moreau de Tours, *ibid.*, p.19

26 Moreau de Tours, *ibid.*, pp.19-20

BIBLIOGRAPHIE

1. Baudelaire, *Théophile Gautier*, Paris, 1859.
2. Gautier, Théophile, "Le Club des Hachichins", in *Romans et Contes*, Paris, 1863.
3. Jeanneret, Michel, "La folie est un rêve : Nerval et le docteur Moreau de Tours", in *Romantisme*, n°27, Déviances, 1980, pp. 59-75.
4. Moreau de Tours, *Recherches sur les aliénés en Orient*, 1843.
5. Moreau de Tours, *Du hachisch et de l'aliénation mentale,* études *psychologiques,* Paris, 1845.
6. Russo, Ethan, "Cognoscenti of Cannabis I: Jacques-Joseph Moreau (1804-1884)", in *Journal of Cannabis Therapeutics*, p.86. (25/12/2013, http://www.cannabis-med.org/data/pdf/2001-01-6.pdf)

INDIFFÉRE(A)NCES PROUSTIENNES : ITINÉRAIRES D'UN MALAISE FRANÇAIS.[1]

Fanny DAUBIGNY*

INDIFFERE(A)NCES PROUSTIENNES : ITINERAIRES D'UN MALAISE FRANÇAIS.

L'indifférence est-elle consanguine à la dissolution du lien social? Plus de cent après la parution de l'*Indifférent (1896)* de Marcel Proust, la persistance d'un malaise dans notre culture nous oblige à venir repenser la pertinence des enseignements freudiens élaborés dans le *Malaise dans la Culture* au début du siècle dernier *(1929)*. Par un rapprochement théorique des deux textes, le présent article tentera d'identifier les liens de parenté et non parenté entre les deux auteurs et de comprendre dans ce parcours généalogique du malaise dans la culture au début du XXème siècle, les exigences d'une pensée humaniste qui semble cruellement faire défaut aujourd'hui.

Mots-clés : *Proust, indiffèrent, Freud, malaise, culture, conventions, société, art.*

PROUSTIAN INDIFFER(A)NCES ITINERAIRES D'UN MALAISE FRANÇAIS

Will indifference kill what remains of our societies? More than hundred years after the publication of Marcel Proust's essay *The Indifferent* (1896), the persistence of a feeling of *uneasiness* in our contemporary societies, as first identified by Sigmund Freud in 1929, has forced us to reassess the relevance of the work of the authors. Through a comparative analysis of the two texts, the present article attempts to establish a genealogical map of the uneasiness in our culture and therefore force us to think again about the ever-diminishing precepts of humanistic thinking.

Keywords: *Proust, indifferent, Freud, uneasiness, culture, conventions, society, art.*

Chaque matin, au réveil, le rituel insipide des *informations* nous impose d'ingérer la même soupe froide et indigeste. Des guerres, viols, crashs, déraillements, enlèvements aux licenciements, de tragédies collectives en drames personnels, la planète nous raconte, comment chaque matin, elle aussi, peine à réinventer *des lendemains qui chantent.*

Pour s'en convaincre, il suffit de pointer le doigt sur le clavier et en clic de lire les titres des grands quotidiens nationaux français et internationaux. Partout ou presque il est question de malaise, qu'il soit économique, religieux, social, démocratique[2]...

* Dr. Maître de Conférence à l'Université d'État de Californie, Fullertan
fdaubigny@fullerton.edu

Partout, la messe semble être dite avant même que les offices ne commencent : la société française est, selon les commentateurs, au bord du gouffre et les français se demandent, après la fin de la trêve post-électorale de mai 2012, qui va bien pouvoir les sauver...d'eux-mêmes.

Presque cent ans après la parution de l'essai de Sigmund Freund, *Le malaise dans la culture*,[3] il semble que la culture continue de suivre sa pente, irrémédiablement vers le bas, s'empresseront d'ajouter certains esprits cyniques.

D'une certaine manière, les récentes protestations du mouvement des indignés ne font que reprendre en chœur le refrain des exclus, des laissés pour contre, de tous ceux qui ont perdu leur voix dans le grand silence du monde. De la publication du pamphlet de Stéphane Hessel ''Indignez-vous'', des manifestants de Wall Street à La Défense en passant par la *Puerta del Sol,* aux protestations violentes contre le mariage pour tous, partout le bruit des raisins de la colère se fait entendre pour mieux laisser résonner en sourdine, ce qui ressemble à une peur panique ancienne et universelle de voir s'effondrer un des vieux *totems* de la culture : la rupture du lien social.

Face à ces imposantes levées de boucliers, d'autres groupuscules, moins médiatisés, viennent discrètement modérer de leur douceur alcaline la colère acide des indignés, en prônant un retour aux valeurs civiques de l'empathie et de la compassion. Un remède au malaise dans la culture? Nombreux sont, en effet, les ouvrages spécialisés en éthique, philosophie politique et philosophie morale qui proposent un retour à la compassion pour mieux vivre ensemble : Paul Audi, *L'empire de la Compassion,* Myriam Revault D'allonnes, *L'homme compassionnel* ou encore l'essai de Alain Caillé et Marc Humbert, *De la convivialité, dialogues sur la société conviviale à venir.*

La tradition d'un sujet compassionnel est de fait ancienne puisque – si l'on exclut de cette étude la tradition religieuse articulée autour du précepte chrétien ''aime ton prochain',' pour se concentrer davantage sur un modèle philosophique laïque moderne-, la question parcourt tout un pan de la pensée philosophique, politique et sociale, de Rousseau, Tocqueville à Edgar Morin, pour qui, le sentiment de pitié est à la base du lien social. Encore faudrait-il nuancer cette affirmation en disant que si chez Rousseau, la pitié est une condition nécessaire qui n'est pas toujours réalisée dans l'état de culture, chez Tocqueville, la pitié universelle est la condition nécessaire de l'établissement de l'état démocratique. Or, si Tocqueville voit dans le sentiment de pitié le fondement de constitution du corps social, il anticipe aussi la possibilité d'un relâchement du pacte démocratique par l'agrandissement du corps social et avec lui, l'extension du domaine de la pitié.

Ce sera le psychanalyste Sigmund Freud, dans son essai publié en 1929, *Le Malaise dans la Culture,* qui finalement développera l'intuition de Tocqueville et formulera le paradoxe suivant : l'amour de mon prochain est-il co-extensible à ce qui m'est le plus lointain? L'amour opère-t-il encore lorsque la culture brasse des populations de plus en plus larges, diverses, éloignées et distantes, culturellement aussi bien que géographiquement? L'amour est-il transportable de la sphère du particulier au général?

> *Une des exigences d'idéal, de la société de culture, s'énonce de la manière suivante : tu aimeras ton prochain comme toi-même. Elle est universellement célèbre, adoptons envers elle une attitude naïve, comme si nous en entendions parler pour la première fois. Nous ne pouvons alors réprimer un sentiment de surprise et de déconcertement. Pourquoi devrions-nous l'aimer? En quoi cela nous aiderait-il? Mais avant tout, comment mettrons-nous cela en pratique? Mon amour est quelque chose qui m'est précieux. Si j'en aime un autre, il faut qu'il le mérite de quelque façon. Mais s'il m'est étranger et ne peut m'attirer, ni par aucune valeur propre, ni par aucune significativité déjà acquise pour ma vie de sentiment, il me sera difficile de l'aimer.(...)A quoi bon un précepte à l'allure si solennelle, si son accomplissement ne peut se recommander de la raison?*[4]

Si l'amour de mon prochain, remarque Freud, fonctionne efficacement dans le cadre étroit du cercle familial, il s'affaiblit à mesure qu'il s'étend à la masse toujours plus informe et anonyme du corps social. En s'étendant du particulier au général, la sensibilité se mue en insensibilité et contribuerait donc selon Freud au malaise dans la culture. En d'autres termes, le paradoxe freudien renverrait à une formule bien connue de la sagesse populaire bien connue qui affirme: *qui embrasse trop, mal étreint.*

Contemporaine des révolutions freudiennes du début du XX^{ème} siècle, l'œuvre proustienne s'est fréquemment prêtée à de nombreuses lectures de type psychanalytique. Parmi les sujets de ces études, on note, en particulier, un intérêt récurrent pour les questions articulées autour de l'Œdipe.[5] Chez Proust cependant et à l'inverse de Freud, la question de l'indifférence (ou insensibilité) dépasse le simple enjeu psychologique pour se placer au cœur d'une réflexion générale sur la société, l'amour et l'art. L'objet de cet article sera de montrer comment le récit proustien propose une anticipation et un enrichissement du modèle freudien élaboré dans le texte, *Le Malaise dans la Culture* publié en 1929. En se limitant à l'étude de trois textes, *Le Malaise dans la Culture, L'indifférent* et *le Temps Retrouvé*, la présente étude tentera de mettre en évidence la *différance* théorique qui sépare et rapproche dans la pensée des deux auteurs.[6]

* * *

En 1896, Marcel Proust publie dans la revue *La Vie Contemporaine* un essai intitulé l'*Indifférent*[7]. Considérée longtemps comme une oeuvre de jeunesse, c'est-à-dire perçue par la critique comme une oeuvre peu élaborée, *l'Indifférent* introduit pourtant l'une des thématiques principales qui structurera toute une partie de un *Amour de Swann* : le processus de la cristallisation amoureuse.

Dans ce court récit de jeunesse, le personnage principal, Madeleine de Gouvre, connue pour être *la femme la plus gâtée de Paris*, fait connaissance lors d'une soirée à l'opéra de M. Lepré, un homme ordinaire, qui, dans le contexte de la société auquel appartient Madame de Gouvre, ne présente aucune intérêt particulier. L'insignifiance de Lepré, à laquelle s'ajoute son indifférence à l'égard de Madeleine, sera cependant le point de départ d'une étrange obsession amoureuse de la part de la mondaine. La cristallisation amoureuse opère dès les premiers regards et ce qui faisait de Lepré un être insignifiant se transforme, par un complexe réseau d'analogies, en un ensemble de qualités extraordinaires.

> *Elle sentait très bien que l'inclination inexplicable qui en faisait pour elle un être unique, ne l'égalait pourtant pas aux autres. Les raisons de son amour étaient en elle, et si elles étaient aussi un peu en lui, ce n'était ni dans sa supériorité intellectuelle ni dans sa supériorité physique. C'est précisément parce qu'elle l'aimait qu'aucun visage, qu'aucun sourire, qu'aucune démarche ne lui étaient aussi agréables que les siens et non parce que son visage, son sourire, sa démarche étaient plus agréables que d'autres, qu'elle l'aimait. Aussi, quand le samedi à huit heures et quart, Lepré entra dans le salon de Madeleine (...)elle remarquait aussi qu'il était bien plus beau qu'elle n'avait cru, avec une figure Louis XIII délicate et noble. Tous les souvenirs d'art qui se rapportaient aux portraits de cette époque s'associèrent dès lors à la pensée de son amour, lui donnèrent une existence nouvelle en le faisant entrer dans le système de ses goûts artistiques.*[8]

Comme l'indique clairement ce passage, le processus de cristallisation amoureuse, en focalisant le désir de l'amant sur un trait particulier de l'aimé exclut toute pensée du général. En se portant essentiellement sur des détails physiques tels que le visage, le sourire de la personne, l'attention fétichiste de l'observateur exclut la possibilité de saisir une image synthétique de l'objet regardé. Le particulier l'emporte sur le général et le détail vient signifier par excès. Dans le cas de Madeleine, la passion amoureuse, par sa radicalité, non seulement exclut la jeune femme de son entourage amical, qui ne comprend pas son entêtement pour cet homme mais plus généralement l'exclut du corps social, qui réprouve l'irruption d'un homme indifférent à ses codes et ses principes.

Elle connaissait des hommes plus agréables, plus charmants, et le savait. Alors, lui reprochant intérieurement son indifférence, elle voulut revoir les hommes épris d'elle, avec qui elle avait été indifférente et coquette, afin d'exercer envers eux la pitié ingénieuse et tendre qu'elle aurait au moins voulu obtenir de lui. Mais quand elle les rencontra ils avaient tous l'horrible défaut de n'être pas lui, et leur vue ne faisait que l'irriter.[9]

La passion exclusive que voue Madeleine à Lepré fonctionne donc à l'inverse du sentiment de tendresse que Freud identifie comme une sensibilité générale et universelle et que la société doit cultiver pour ne pas voir se rompre le lien social :

On nomme amour la relation entre l'homme et la femme qui, sur la base de leurs besoins génitaux, ont fondé une famille, mais amour aussi les sentiments positifs entre parents et enfants, entre les frères et sœurs dans la famille, bien qu'il nous faille décrire cette relation comme amour inhibé quant au but, comme tendresse. L'amour génital mène à de nouvelles formations de famille, l'amour inhibé quant au but à des ''amitiés'' qui deviennent culturellement importantes parce qu'elles échappent à bien des limitations de l'amour génital, par exemple son exclusivité. Mais le rapport de l'amour à la culture perd au cours de son développement son univocité. D'une part l'amour s'oppose aux intérêts de la culture, d'autre part la culture menace l'amour des restrictions sensibles. Cette désunion semble inévitable.[10]

Dans l'univers freudien, la tendresse, en tant qu' amour inhibé quant au but, s'interpose donc à l'exclusivité de l'amour-passion, qui menace la cohésion du lien social; dans l'univers proustien, en revanche, point de tendresse. Non seulement la passion amoureuse isole la mondaine de son cercle d'intimes mais elle l' empêche également de conclure un mariage avec un homme de son rang. La passion amoureuse entrave le libre cours des alliances et des mariages qui permettent le maintien du jeu social.

En outre, la double indifférence de Lepré, d'une part à l'égard de Madeleine et d'autre part à l'égard des conventions bourgeoises, est d'autant plus menaçante socialement, car elle révèle l'existence d'une pratique sexuelle qui ne peut trouver satisfaction que hors du groupe :

Lepré est un charmant garçon mais qui a un vice. Il aime les femmes ignobles qu'on ramasse dans la boue et il les aime follement; parfois il passe ses nuits dans la banlieue ou sur les boulevards extérieurs au risque de se faire tuer un jour, et non seulement il les aime follement, mais il n'aime qu'elles. La femme du monde la plus ravissante, la jeune fille la plus idéale lui est absolument indifférente.[11]

Le double rejet de la société bourgeoise incarné par le couple Madeleine/Lepré signale par conséquent chez Proust, le stigmate d'une société malade, au bord de la rupture, qui privilégie l'expression de la pulsion au détriment d'une tendresse universelle. Face à la menace d'une déliquescence du lien social, le récit proustien proposera, cependant, en fin de récit, une résolution surprenante : Lepré quittera définitivement Paris, s'excluant lui-même du jeu social tandis que Madeleine en demeurant sur place choisira finalement d'épouser le duc de Mortagne.

> *Elle cessa de lui écrire, mais non point tout d'abord de penser à lui. Puis, cela vint aussi. Deux ans après, son veuvage lui pesant, elle épousa le duc de Mortagne qui avait de la beauté et de l'esprit et qui, jusqu'à la mort de Madeleine, c'est-à-dire pendant plus de quarante ans, orna sa vie d'une gloire et d'une affection auxquelles elle ne se montra pas insensible.*[12]

Par un ultime revirement, l'indifférence constitutive du début du récit se trouve ainsi subsumée par un retour à une tendresse plus conservatrice. Par le triomphe des valeurs bourgeoises, l'honneur de Madeleine se trouve sauvé en même temps que se trouve restauré l'ordre social et avec lui, une certaine structure classique du récit. Classique dans sa facture comme dans sa structure, *l'Indifférent,* par la solution maritale qu'il propose, rappelle, en effet, la trame narrative des romans du XVIIième siècle, qui offrent au personnage féminin rebelle un temps aux conventions sociales, une seule alternative possible : la retraite au couvent ou le mariage d'alliance.

Proust serait-il un écrivain bourgeois? Si l'écrivain affiche un respect certain des conventions sociales dans l'œuvre de jeunesse, l'oeuvre de la maturité, *A La Recherche du Temps Perdu,* annonce cependant un autre type de résolution.

Dans le *Temps Retrouvé,* l'indifférence générale observée dans l'épisode final du *bal des têtes* exacerbe le sentiment de malaise d'une société qui, dans le contexte du conflit de la première guerre mondiale, voit s'effondrer un pan de la culture aristocratique. Cependant, tout le génie de Proust consiste, dans l'œuvre de la maturité à dépasser l'enjeu psychologique et social de l'indifférence pour l'articuler autour d'une pensée esthétique.

Dans les dernières pages du *Temps Retrouvé,* qui culmine avec l'épisode de la ''leçon d'idéalisme'', le narrateur se remémore les souffrances occasionnées par l'indifférence d'Albertine. Chez Proust, la souffrance étant toujours particulière, c'est-à-dire circonscrite à un individu, à une singularité, voir parfois un détail, il sera nécessaire selon le narrateur, pour se guérir du mal de l'amant insensible, de procéder à un travail de l'intelligence. En effet, l'intelligence, comme faculté, en extrayant le général du particulier, permettra de sortir de l'impasse du singulier pour accéder à la communauté de l'universel :

Quand j'aimais Albertine, je m'étais bien rendu compte qu'elle ne m'aimait pas, et j'avais été obligé de me résigner à ce qu'elle me fît seulement connaître ce que c'est qu'éprouver de la souffrance, de l'amour même, au commencement, du bonheur. Et quand nous cherchons à extraire la généralité de notre chagrin, à en écrire, nous sommes un peu consolés peut-être par une autre raison encore que toutes celles que je donne ici, et qui est que penser d'une façon générale, qu'écrire, est pour l'écrivain une fonction saine et nécessaire dont l'accomplissement rend heureux, come pour les hommes physiques l'exercice, la sueur, le bain.[13]

Par un souci psychologique, moral autant qu'hygiénique, le narrateur - au même titre que le médecin prescrit à l'asthmatique des bains de mer, -recommande, face au mal de l'indifférence, une gymnastique de l'intelligence, qui par un exercice dynamique de ses facultés, dans un va-et-vient permanent entre le particulier et le général, par une sorte de ballet mental, transforme *l'insensibilité des sens en sensibilité de l'idée.*

Certes nous sommes obligés de revivre notre souffrance particulière avec le courage du médecin qui recommence sur lui-même la dangereuse piqûre. Mais en même temps, il nous faut la penser sous une forme générale qui nous fait dans une certaine mesure échapper à son étreinte, qui fait de tous les copartageants de notre peine, et qui n'est même pas exempte d'une certaine joie. Là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue.[14]

Or, si le travail de l'intelligence pense et panse la blessure, le travail de l'art, seul, réalisera l'ultime transformation de la *sensibilité de l'idée en tendresse de la forme.* On sait depuis l'essai *Contre Sainte-Beuve*, combien Proust affirme les limites de l'intelligence. Chez Proust, l'intelligence facilite en effet le travail préliminaire de déstockage du réel, du raffinage des données particulières en idées générales mais il ne permet pas d'atteindre, ce que l'art, seul, peut, c'est-à-dire la réalisation de l'essence, source du bonheur véritable et qui se matérialise dans ce que je nommerai, l*a tendresse de la forme.*

Mais à un autre point de vue, l'œuvre est signe de bonheur, parce qu'elle nous apprend que dans tout amour le général gît dans le particulier, et à passer du second au premier par une gymnastique qui fortifie contre le chagrin en faisant négliger sa cause pour approfondir son essence. Ainsi fallait-il me résigner, puisque rien ne peut durer qu'en devenant général et si l'esprit meurt à soi-même, à l'idée que même les êtres qui furent le plus chers à l'écrivain n'ont fait en fin de compte que poser pour lui comme chez les peintres.[15]

* * *

En conclusion de cette étude :

1) Proust et Freud : différances

Si la dynamique du couple indifférence-sensibilité prise dans le contexte d'une pensée du particulier et du général est centrale dans la pensée de Proust et de Freud, il n'en reste pas moins des différences majeures. Alors que pour Freud, la tendresse, est davantage perçue comme un amour inhibé quant au but, c'est-à-dire un amour qui aurait une vocation générale tendue vers la société, la tendresse proustienne est davantage perçue comme un amour qui *néglige sa cause pour approfondir son essence.* Entre une pensée du but pour l'un et une pensée de la cause pour l'autre, se traduit entre les deux auteurs une différence fondamentale dans leur rapport au temps. Alors que pour Freud, la pensée du but implique un horizon du futur (la constitution de la société civile), chez Proust, la question de la cause renvoie davantage à un rapport au passé (la pensée d'une origine). Là où Freud en 1929 quelques années après la grande crise économique des années 20, réfléchit à la question des conditions du maintien du lien social dans une société en plein malaise, Proust reste fidèle en 1917-1918 lors de la rédaction avancée des pages du *Temps Retrouvé*, à une pensée de l'origine, et d'une nostalgie d'un ordre original perdu. Là où Proust, en archéologue creuse et approfondit, Freud, en psychanalyste, déplace et projette.

2) Différances sur la question de l'art

La définition de l'art que propose Proust dans *le Temps Retrouvé* est radicalement opposée à celle que propose Freud dans *Malaise dans la Culture.* Alors que pour Proust, l'art reste la condition nécessaire et unique au bonheur, chez Freud, l'art n'est que la sublimation d'une pulsion sexuelle refoulée. Pour Freud, l'art si il est utile à la société, ne relève pas du collectif puisqu'il exige des ''prédispositions et des dons particuliers'' que seules des ''âmes plus délicates et développées possèdent''. En un mot, l'art ne peut se penser qu'au niveau individuel. Chez Proust, en revanche, l'accès à la vérité de l'art n'exclut pas automatiquement une pensée du collectif puisque la vérité de l'art (et du Temps) si elle est peut être un temps accessible par les voies de l'intelligence se révèle ultimement à chaque individu par les voies de la mémoire involontaire. A l'inverse de Freud, aucune formation ou don particulier n'étant exigé, la vérité de l'art chez Proust s'expérimente plus qu'elle ne se pratique. L'art chez Proust serait-il le mode d'expression le plus démocratique de *la Recherche?*

A l'instar de Proust et Freud, peut-être pouvons-nous nous aussi nous interroger aujourd'hui sur la place de l'art dans nos sociétés contemporaines. Face à la rupture du lien social, entre l'indifférence ou la tendresse, peut-être convient-il de placer un nouvel espoir dans la valeur citoyenne de l'art et réapprendre à chacun à cultiver son jardin dans un souci autant civique qu'esthétique.

Apprendre à rester debout pour vaincre l'indifférence du monde.

NOTES

1 Ce sous-titre est une référence à l'article du New York Times, *France's Glorious Malaise,* Roger Cohen, 11 Juillet 2013.

2 Cf. Le Monde Diplomatique, *Malaise dans la Démocratie*, Octobre 2012 ; Le Figaro, *Mariage Gay : "Le Malaise grandissant des commissaires face à la répression"* 12 Juillet 2013 ; Rue 89, *Le grand malaise des sondages sur l'Islam et les Musulmans*, 26 octobre 2013.

3 Freud S. (1930 *a* [1929]), *Le malaise dans la culture*, trad. fr. Dorian Astor, GF, Paris, 2010.

4 Ibid. p. 129-131.

5 Proust, Marcel, *Visiteur des Psychanalistes,* coll. A. Bauduin, F. Coblence, Paris, PUF, 1999.

6 Derrida, Jacques, *L'Ecriture et la Différence,* Paris, Seuil, 1979.

7 Proust, Marcel, *L'Indifférent,* Paris, Gallimard, 1978.

8 Ibid. p. 53.

9 Ibid. p. 54.

10 Freud S. (1930 *a* [1929]), *Le malaise dans la culture*, trad. fr. Dorian Astor, GF, Paris, 2010. p. 122.

11 Proust, Marcel, *L'Indifférent, p.* 60.

12 Ibid. p. 65.

13 Proust, Marcel, *Le Temps Retrouvé,* Paris, GF, 1987. p. 481.

14 Ibid. p. 484.

15 Ibid. p. 484.

BIBLIOGRAPHIE

1. Derrida, Jacques, *L'Ecriture e t la Différence,* Paris, Seuil, 1979.
2. Freud, Sigmund. (1930 *a* [1929]), *Le malaise dans la culture*, trad. fr. P. Cotet, R. Lainé, J. Stute Cadiot, J. André, Paris, PUF, 1995.
3. Morin, Edgar, *Amour, Poésie, Sagesse,* Points Seuil, Paris, 1999.
4. Proust, Marcel, *L'Indifférent,* Paris, Gallimard, 1978.
5. Proust, Marcel, *Le Temps Retrouvé,* Paris, GF, 1987.
6. Rousseau, Jean-Jacques, *Le Contrat Social,* Paris, Flammarion, 2011.
7. Tadié, Jean-Yves, *Le lac inconnu entre Proust et Freud,* Paris, NRF, 2012.
8. Tocqueville, Alexis, *De la Démocratie en Amérique,* Paris, Folio, 1986.
9. Vadeboncoeur, Pierre, *"L'indifférence de Proust", Liberté,* volume 35, numéro 6 (210), décembre 1993, p. 109-114.

LES VOYAGEUSES D'ANATOLIE JOURNALISTES ET REPORTERS FRANÇAISES DANS LA TURQUIE DE MUSTAFA KEMAL (1921-1936)

Timour MUHIDINE*

LES VOYAGEUSES D'ANATOLIE JOURNALISTES ET REPORTERS FRANÇAISES DANS LA TURQUIE DE MUSTAFA KEMAL (1921-1936)

La vieille tradition du voyage en Orient se fissure au début des années 1920 : on ne va plus en pèlerinage sur les Lieux saints, chercher les traces de Byzance ou se noyer dans l'Orient pittoresque. C'est la Révolution nationale, les réformes radicales, l'émancipation de la femme que l'on vient chercher en Anatolie, à Ankara... L'attrait quasi surnaturel pour la figure de Mustafa Kemal insuffle un style hautement épique et très peu critique, aux nombreux témoignages de femmes journalistes qui bravent les dangers du voyage à l'intérieur des terres. On passera en revue les principaux interlocuteurs turcs (le plus souvent Hamdullah Suphi et Rüşen Eşref) et l'on prendra en compte leur rôle de cicerone dans la Turquie nouvelle. On verra que les nombreux témoignages des années 1930 impriment une image de modernité radicale dans les esprits européens, qui ne sera que tardivement démentie par les nouvelles générations de voyageurs après 1950.

Mots-clés: *Anatolie, Orient, Mustafa Kemal, Turquie, voyage, voyageurs, journalistes, témoignages.*

THE WOMEN TRAVELERS OF ANATOLIA FRENCH JOURNALISTS AND REPORTERS IN THE TURKEY OF MUSTAFA KEMAL (1921-1936)

The age-old tradition of the Travel to the East starts crumbling in the early twenties : very few authors continue the pilgrimage to the Holy Places, look for Byzantium or try to sink deep into a picturesque East. It is the national revolution, radical reforms, the emancipation of women that one comes looking for in Anatolia. The nearly supernatural attraction for Mustafa Kemal's figure brings about a highly lyrical and rarely critical style, to the numerous reports of women journalists who have faced the dangers of venturing into the country. The main Turkish representatives (essentially Hamdullah Suphi and Rüşen Eşref) will be considered as well as their role as guides in new Turkey: these accounts from the 1920s and 1930s imprint an image of radical modernity on European minds that will only later be refuted by new generations of travelers in the 1950's.

Keywords: *Anatolia, East, Mustafa Kemal, Turkey, travel, women travelers, journalists, accounts.*

* Écrivain et traducteur, INALCO
timour.muhidine@orange.fr

À partir de 1921, on constate un afflux de visiteurs de toutes sortes, une sorte de «furie» de découverte de la Turquie nouvelle... Car le terme est important, on parle désormais de Turquie nouvelle, réformée, d'une Turquie en marche. Personne n'ignore qu'il existe unc tradition de voyageurs entre 1890 et l'époque jeune-turque, qui viennent chercher ou confirmer une certaine modernité, en particulier s'assurer du changement dans le statut des femmes de ce pays musulman «avancé». Cette fois, à la différence de la génération précédente[1], les femmes ne viennent pas, dans toute la période de l'entre-deux-guerres, rencontrer d'autres femmes, actrices ou militantes (c'était le cas au tournant du siècle pour les femmes de lettres Fatma Aliye ou Emine Semiye) mais se trouvent confrontées à des membres influents du nouveau gouvernement kémaliste. À ce titre, on ne peut s'empêcher de se poser certaines questions : pourquoi certains grands noms, et de surcroît francophones, n'apparaissent-ils pas ? Falih Rıfkı Atay (1894-1971), par exemple, un écrivain et journaliste proche du pouvoir (il donnera tardivement une biographie d'Atatürk en 1955, *Babamız Atatürk*), député d'Ankara entre 1927 et 1950, est mentionné mais jamais interviewé, comme s'il évitait les rencontres ou les déléguait à d'autres. Une seconde question s'est imposée, celle de savoir pourquoi chez ces voyageuses au regard attentif, la nouvelle littérature (au cours des années 1930 en particulier) est constamment négligée ? Pourtant, si la plupart des ouvrages consultés s'attachent à retracer l'itinéraire social et historique des nouveaux écrivains de manière parfois stéréotypée, jamais ils ne cherchent à évoquer la modernité du style, l'intérêt des intrigues des nombreux romans parus dans une Turquie où les restrictions sur les livraisons de papier sont bien connues. La réalité même du monde de l'édition est négligée au profit des chiffres parfois impressionnants d'une presse stimulée par le changement d'alphabet (1928). Une dernière interrogation : se plaçant au début sous l'invocation de Claude Farrère, on voit assez vite les avis des journalistes diverger. Elles se font leur idée, jettent souvent des regards en coulisse mais restent enthousiastes de la Turquie en construction. Il est bien étonnant qu'aucune d'entre elles ne reprenne le flambeau des amateurs d'Orient classique, ni ne se montre obnubilée par la Vieille Turquie en train de disparaître...

Femmes et aventurières

À la fin de 1921 et dans les premiers mois de 1922 donc, des voyageuses de tout ordre effectuent le déplacement en Turquie : des reporters de guerre (même si cela est parfois difficile), des curieuses, des militantes de la nouvelle Question d'Orient ou du réformisme à l'œuvre dans le monde musulman, ainsi que des amies de l'Ancienne Turquie. Cela concorde avec un phénomène nouveau : pour la première fois depuis le XIX[e] siècle ct l'apogée d'une certaine littérature de voyage, s'affirme la volonté de s'aventurer à l'intérieur du pays. Donc, au-delà d'innombrables témoignages

(articles et livres) sur Istanbul, on réalise au cours de l'entre-deux-guerres de grands reportages sur la révolution qui vient d'advenir : rien qu'en français, le *Petit manuel de la Turquie nouvelle*[2] recense quinze livres entre 1920 et 1933, auxquels s'ajoute une bonne dizaine entre 1933 et 1939. Il faudrait aussi mentionner les très nombreux articles parus dans *La Revue des deux mondes*, la *Revue de France*, la *Revue de Paris* et la *Revue de Genève*. On remarque par ailleurs dès la naissance de la République, des articles, ceux du romancier Pierre Benoît[3] ou de Paul Erio qui donne en janvier 1923 un entretien avec Mustafa Kemal[4], puis plusieurs ouvrages largement consacrés à la figure du Gâzi : celui de Paul Gentizon (1929)[5] ou la traduction des *Souvenirs* par Jean Deny (1927)[6].

À titre de comparaison, on constate que les Britanniques comptent beaucoup moins de titres : outre la biographie très discutable de Mustafa Kemal par H.C. Armstrong (*Grey Wolf* paru en 1933)[7], la correspondante officieuse et habituée des milieux turcs autorisés Grace Ellison n'était peut-être pas tellement bienvenue en 1922-23, moins en tous cas que les auteurs des articles américains de la période. Du côté allemand et italien, les publications ne sont pas rares mais sont surtout le fait de savants orientalistes qui traitent de la révolution turque en termes historiques et sociologiques. La particularité française, c'est sans doute cet afflux de personnalités féminines et sans doute la facilité du contact rendu possible par l'usage du français chez les membres de l'élite rencontrée. Par ailleurs une tradition de la visite s'était mise en place depuis le début du siècle, avec des femmes journalistes comme Marcelle Tinayre (1870-1948) qui donne l'un des meilleurs reportages sur les mois suivant le rétablissement de la Constitution, en 1909 : *Notes d'une voyageuse en Turquie*[8].

Néanmoins, la plus connue et la plus régulière sans doute est Berthe Georges-Gaulis (1870-1950) dont les premiers articles datés d'Ankara remontent à 1921, et seront suivis de trois livres édités entre 1921 et 1931, ce qui témoigne d'une belle fidélité même si elle écrit aussi à la même époque sur le Maroc et l'Égypte... On sait par ailleurs qu'elle faisait depuis longtemps partie des cercles turcophiles proches de Loti, que son mari Georges Gaulis[9] avait déjà largement publié sur l'Empire ottoman, qu'elle fréquentait Claude Farrère qui va lui aussi effectuer un voyage très politique en Turquie (Istanbul et les lignes kémalistes à la hauteur d'Izmit) en juin 1922[10]. Au début de 1922 donc, Berthe Georges-Gaulis réussit à s'entretenir avec Mustafa Kemal : elle publie «Conversation avec Mustapha Kemal Pacha» dans *l'Opinion* du 4 mars 1922 puis un portrait du Gazi dans *Orient et Occident* daté d'août 1922.

Un second auteur – un homme cette fois – établit les bases d'un regard sur le kémalisme : il s'agit de René Marchand, qui publie tout d'abord *Le Réveil d'une race* en 1927[11]. Il poursuivra en 1933 avec l'excellent *Petit manuel de la Turquie nouvelle* rédigé avec Jean Deny et donnera encore une adaptation d'un roman de Yakup Kadri

Karaosmanoğlu, *Leïla, Fille de Gomorrhe*[12] dont il écrira également une longue note introductive en tant que traducteur. Aucun hasard à cette traduction-adaptation du récit *Sodom ve Gomore* (1928) qui se présente comme l'un des principaux romans dénonçant l'occupation d'Istanbul entre 1918 et 1922, insistant tout particulièrement sur la corruption et l'iniquité des services secrets de l'armée britannique. Curieux de tout, attentif aux détails, René Marchand livre au public français une documentation impeccable sur la Turquie contemporaine et il est indiscutable que Berthe Georges-Gaulis et René Marchand seront largement plagiés et répétés par leurs successeurs.

Il reste que quatre voyageuses publient des ouvrages largement consacrés à la nouvelle Ankara (et souvent à divers aspects de l'Anatolie) entre 1921 et 1936. Noëlle Roger (1874-1953) avait visité la Turquie avant la Première Guerre mondiale et raconté sa première découverte de Constantinople dans *La Route de l'Orient* (1914)[13] mais elle effectue un bien plus long périple en 1928 où elle accompagne son époux l'anthropologue Eugène Pittard (1867-1962)[14] avant de publier deux ouvrages : un roman situé en Turquie en 1929[15] et un récit de voyage en 1930 : *En Asie Mineure. La Turquie du Ghazi*[16]. De nombreux articles (dont «Un chef d'État maître d'école» dans *L'Illustration* du 13 octobre 1928) avaient ponctué le séjour d'étude, préparant aussi l'ouvrage de 1930 ; autant dire que la Turquie réformée ne lui était pas étrangère ! Sur Nelia Pavlova, romancière, collaboratrice de nombreuses revues françaises jusque dans les années 1960, nous n'avons pu trouver beaucoup de détails : son *Au Pays du Ghazi*[17] ressemble à s'y méprendre aux livres de Berthe Georges-Gaulis, mâtinés de détails déjà fournis par René Marchand. C'est à se demander si son voyage a vraiment eu lieu... Quant à Marguerite Bourgoin (Marguerite d'Escola, épouse du journaliste Jean Bourgoin), qui se rend plusieurs fois en Turquie dès 1931 et donne en 1936 un long essai[18] sur l'état de la république, désormais bien implantée, elle confirme la modernité revendiquée par le jeune État mais ses séjours épisodiques ne lui permettent sans doute pas de réflexion plus approfondie. Il faudrait encore y ajouter la journaliste Claude Eylan (1890-1983) qui se rend à plusieurs reprises en Turquie en 1933 et 1934, puis s'intéresse à l'Albanie et à ses traces turques, avant d'être invitée officiellement à Ankara en 1936. Son article «Nouvelle Turquie» paraîtra dans la *Revue des deux mondes* du 15 mars 1937.

Cela ne paraît pas négligeable pour une zone en guerre en 1921-22 et largement inconfortable au début des années 1930.

Moyens de transport et rencontres officielles

Outre leur parcours géographique (la plupart du temps rapidement mentionné, avec des raccourcis, et que l'on aimerait connaître avec plus de détails), les moyens de transport que les voyageuses utilisent indiquent aussi un changement d'époque :

il s'agit du train, au moins jusqu'à Ankara ou Sivas, puis de l'automobile qui permet une grande indépendance de mouvement et occupe désormais une place centrale. Noëlle Roger peut ainsi se déplacer rapidement vers l'est : Sivas, Malatya, Diyarbekir, proposant de nombreuses remarques sur l'état de la route, les précipices à-pic. L'épopée moderne, pas encore du tourisme, se déroule là grâce à l'automobile qui souffre mais ne renonce pas !

Si elles ne manquent pas de faire de nombreuses références à des «amis» ou connaissances d'Istanbul, c'est à Ankara même qu'elles vont chercher à dialoguer avec des acteurs de la Turquie nouvelle. Bizarrement, à aucun moment il n'est question d'Albert Gabriel, pourtant résidant fréquemment à Istanbul de 1926 à 1941 et qui sut se montrer fin connaisseur de la culture turque. Dans un premier temps, ce sont les rencontres qu'elles feront qui retiennent notre attention. Qui sont leurs interlocuteurs et leurs informateurs ? Qui donc est chargé de recevoir ces dames ? Bien qu'il soit dans certains cas difficile d'établir la véracité des paroles rapportées, qu'il subsiste quelques doutes sur les dates indiquées, on conçoit que la rencontre la plus mythifiée, la plus désirée, est celle du général Mustafa Kemal. Pour Berthe George-Gaulis, elle a lieu en septembre 1922, après de longues périodes d'attente, et pour les autres, munies de recommandations moindres, on compte de nombreux rendez-vous déplacés ou non honorés. Ainsi la photo, cette fois à la une de *L'Illustration,* souvent reprise, de Mustafa Kemal et İsmet Inönü est-elle l'oeuvre de Mme Berthe Georges-Gaulis et tient lieu de preuve irréfutable de sa présence et de la confiance accordée.

Mais ce sont plus souvent des ministres, en particulier le ministre des Affaires étrangères Tevfik Rüstü (Aras), qui acceptent le rôle d'informateur sur les sujets les plus généraux et prioritaires : l'économie du pays et la politique étrangère. D'autres sont mentionnés mais leur avis est moins éclairant. On remarque bien entendu que la francophonie est un des critères importants du contact. Il existe aussi des porte-paroles officiels, fonction occupée par des intellectuels de renom : le plus présent, rencontré et mentionné est Hamdullah Suphi [Tanriöver]. Né en 1885, il est enseignant et l'un des fondateurs des *Türk Ocakları* (les Foyers turcs, 1912-1931) qui joueront un rôle essentiel pour l'implantation, la sédimentation des idées nationalistes. S'il écrit et publie peu, c'est un orateur de premier plan et un tribun nationaliste qui s'inscrit dans la ligne de la révolution kémaliste : plusieurs fois député, ministre de l'Éducation nationale à deux reprises, il devient en 1931 ambassadeur de Turquie à Bucarest. C'est une des figures incontournables de l'intelligentsia[19] des premières années de la République et tous les visiteurs semblent le croiser : Berthe-Georges Gaulis rapporte les paroles échangées et décrit son environnement avec le recueillement qui sied : «Il est de vieille souche constantinopolitaine, sa famille compte de nombreux vizirs, des ministres, des poètes et, comme son élève Ruchène Echref, comme tant d'autres, il a bravement quitté sa maison, ses livres, tout ce qu'il aimait, pour transporter son

foyer en plein cœur de l'Anatolie, près de cette Angora si prenante, si dévorante, où le repos est rare et le travail absorbant, tyrannique plus que partout ailleurs[20]»

Qui est Rüşen Eşref [Ünaydın] ? Né en 1892, il commence une carrière littéraire pendant la Première Guerre mondiale, se révèle un journaliste de premier plan et gagne le statut de compagnon d'armes et devient un proche de Mustafa Kemal, qu'il a rencontré aux Dardanelles en 1915[21]. Il sera député, puis ambassadeur en Grèce. Dans les années de visite de nos voyageuses, il est un interlocuteur privilégié car très féru de culture, amateur d'antiquités grecques et de littérature française. À Berthe Georges-Gaulis par exemple, il retrace toute la révolution culturelle : «Le nationalisme bouleversa profondément ces deux formules, il se montra intransigeant, novateur à outrance, passionné du turc essentiellement turc, de couleur locale, de naturalisme, de réalisme même. Jusqu'à lui, les auteurs turcs avaient chanté l'amour, le harem, l'éclat de la nature mais pour eux le sol n'existait pas. La littérature nationale s'efforça d'exalter toutes les réalités turques : elle allait recréer la langue, la libérer de l'arabe et du persan[22].»

Il y a aussi Nurullah Ataç (1898-1957): critique littéraire et journaliste, enseignant de français et traducteur, c'est, après 1945, une figure centrale de la réflexion sur la langue, un tenant affirmé de l'*öztürkçe* (le turc purifié). En 1928-29, lors du voyage de Noëlle Roger, il n'est encore qu' un jeune auteur très patriote et défenseur des humanités grecques et latines qu'il souhaiterait voir introduire dans le système scolaire turc. L'un des chapitres du livre *En Asie Mineure* lui est consacré : «Lumière d'Allah». Car Noëlle Roger, est-ce par candeur ou maladresse, traduit le prénom arabe (Nurullah) de celui qui sera l'un des plus fervents défenseurs de la modernité linguistique ! Néanmoins elle perçoit la profondeur de ce jeune professeur et interprète :

> *Lumière d'Allah est un jeune Turc, de cette catégorie qu'on appelle chez nous des «intellectuels». Il parle un français nuancé ; il connaît Proust aussi bien que tous les proustiens de France et professe pour Victor Hugo et Sully-Prudhomme un mépris éloquent. Devant une citadelle hittite, il commente un vers de Paul Valéry, il se remémore une parole de M. de Charlus ; et, toujours absent de la minute présente, dédaigneux du passé qui n'est pas un passé romain, absorbé dans son abondante culture occidentale, il chemine, indifférent au paysage même. Il dira : «L'Asie me fait horreur». Ou bien : «Je ne m'intéresserai à ces montagnes que lorsqu'elles auront été transposées par un peintre[23]» .*

Surprise par les positions radicales de ce jeune enseignant, Noëlle Roger ne parvient pas à comprendre l'aspiration aux humanités grecques et latines d'un système d'enseignement qui désire s'éloigner d'un Orient trop contraignant, dont l'image est liée au passé, à l'arriération. En fait, comme la plupart des visiteurs, elle

ne comprend pas grand chose à ce qui déchire l'âme turque et se contente d'en retenir une volonté excessive d'occidentalisation. Une universitaire turque a récemment exhumé un compte-rendu de l'écrivain turc Nahit Sırrı Örik (1895-1960) sur cette amusante transposition d'un nom bien courant (Nurullah) en un terme presque idéologiquement contraire aux aspirations de la République : ce dernier, qui, en 1930, publie un texte fondateur[24] de la littérature de voyage[25] dans la province turque, relève par ailleurs les nombreuses erreurs historiques de Mme Roger qui orientalise et déforme de nombreux termes (par exemple d'histoire seldjoukide), sous couvert de familiarité avec son sujet.

On peut suivre l'itinéraire de Noëlle Roger : elle est la seule à parcourir l'Anatolie dans sa plus grande largeur, visitant plusieurs champs de fouilles archéologiques proches de Malatya, traversant aussi plusieurs villes de province, Kayseri, Adıyaman et Sivas, revenant ensuite vers la côte égéenne où elle peut constater les traces de la guerre, maison brûlées, en ruines et souvenirs de massacres perpétrés par les troupes grecques. Son parcours est finalement le moins idéologique, le plus artiste, et elle se montre sensible aux réalités qu'on lui laisse observer, alors que les autres voyageuses acceptent sans vraiment discuter ni douter le bilan strictement positif des kémalistes.

De nombreux autres noms, simplement cités ou effleurés, incarnent la modernité de la culture turque : Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], Halide Edip [Adıvar], mais aussi des figures plus anciennes, réformateurs et contestataires de la période jeune-turque : Celâl Nuri [İleri], le journaliste Ahmet Emin [Yalman] ou l'écrivaine Müfide [Tek], ainsi que diverses représentantes des mouvements féministes. En particulier à Istanbul et ce, dans le récit de voyage de Nelia Pavlova : un chapitre entier de l'ouvrage est consacré à «La femme turque et son émancipation» et l'auteur se targue d'avoir rencontré les personnalités les plus en vue de l'*Union des femmes turques* (*Türk Kadınlar Birliği*)[26]. Car le plus surprenant de ces diverses visites reste l'absence, à Ankara, de figures féminines comme interlocutrices reconnues. Pourtant, dans ses mémoires, Münnever Ayaşlı (1906-1999)[27] insiste sur l'existence d'un cercle de femmes éclairées, la plupart du temps épouses d'intellectuels proches du Gazi : Saliha Hanım (épouse de Rüşen Eşref), Leman Hanım (épouse de Yakup Kadri) et Sefika Hanım (épouse de Falih Rıfkı) constituent une sorte de haute société des débuts de la République où l'élégance, la culture et les traditions de savoir-vivre de l'Empire sont encore palpables. Mais les voyageurs ou voyageuses n'en ont qu'une vision très partielle, ce sont plutôt les diplomates en poste à Ankara qui le perçoivent.

Quelques remarques sur le style lyrique

On admettra que ces témoignages qui se veulent authentiques, documentés, sont aussi portés par un enthousiasme qui sait adopter des accents lyriques : les voyageuses,

Berthe-Georges Gaulis en tête, n'hésitent pas à se lancer dans de précises descriptions argumentées, donnant des chiffres, citant des données statistiques ou démographiques sur la capitale ou diverses villes et réalisations de province. Le goût des contrastes puissants et un culte de l'avenir communicatif se retrouve chez Noëlle Roger : la première vision d'Ankara occupe une place importante chez les voyageuses et elles y lisent comme dans les lignes d'une main :

> *Avant que Mustapha Kémal, commandant une armée de volontaires, parvînt à Césarée, Angora lui fit dire qu'il pouvait compter sur elle. Dès lors, elle fut la ville élue. Promue capitale de la République turque, appelée du jour au lendemain à l'existence d'aujourd'hui, elle dut, avec ses pauvres moyens, accueillir les membres du Gouvernement et leur suite nombreuse. Elle vit s'abattre un essaim d'architectes, de fonctionnaires, de journalistes qui la bousculaient, s'installaient, réclamaient des maisons, du terrain, des renseignements. De son mieux elle ajusta ses vieilles rues aux quartiers en devenir, ses toits sans ambition à ces ministères sortis du sol comme par enchantement, à ces banques aux façades imposantes. Elle garde cette physionomie un peu effarée des gens qu'une fortune subite oblige à emménager dans une demeure luxueuse et inachevée, qui les effraie à leur insu et où ils essaient de conserver tant bien que mal les chers souvenirs de leur obscurité.*[28]

Noëlle Roger s'intéresse aussi aux questions d'urbanisme et de flambée des prix qui indiquent un tournant dans la vie citadine :

> *On voudrait que la ville neuve ne comptât que ces maisons basses entourées de jardins que les Turcs affectionnent. Mais la surenchère des terrains leur infligera bientôt les hautes bâtisses et la proximité des appartements superposés, une des laideurs de l'Occident. Un architecte m'affirme que, dans la vieille ville, un mètre de sol s'est vendu jusqu'à six cents livres turques. Le prix moyen est de cent livres turques par mètre carré.*
>
> *Jusqu'ici, néanmoins, l'Angora nouvelle garde une unité de style, une spontanéité, nulle part rencontrées, et l'on respire dans ses rues une sorte d'enthousiasme, de bonne volonté, de jeunesse émanant de partout. Le mot «demain» retentit sans cesse : les yeux des Turcs contemplent la cité future ; il semble que le présent s'agrandisse de l'avenir, un avenir rempli des belles certitudes du présent*[29].

Mais une mention spéciale revient au Gazi, bien sûr : sa description physique comporte toutes les caractéristiques d'une légende dorée, un portrait de saint aux actions miraculeuses. René Marchand insiste sur le rayonnement, en tous lieux, à tous moments, de la personnalité du chef de l'État. Il rappelle le culte qui lui est rendu dès les années 1920 puis évoque sa tenue vestimentaire sobre et élégante, ce qui sera pour de longues années la marque de la nouvelle culture républicaine : «Vêtu

d'un habit noir de coupe impeccable, mais sans la moindre exagération qui trahît même l'ombre d'une recherche, il évoluait avec cette aisance naturelle à laquelle on reconnaît le Turc qui jamais dans l'histoire n'a fait figure de parvenu[30]» Sans doute le leitmotiv dans la description du Gazi, le classique maintes fois répété, y compris par les fins connaisseurs comme Marchand, est-il l'intensité du regard :

> *Mustapha Kémal est pour ainsi dire tout entier dans son regard, ce regard qui précisément échappe aux photographes. Figurez-vous des yeux d'un bleu foncé dans lesquels vous entrevoyez l'infini, des yeux dont j'ai retrouvé la couleur un soir, dans les flots du Bosphore, avant que le coucher du soleil vînt les charger de violet puis de carmin. Ils vous fixent avec beaucoup de douceur – la douceur d'une caresse – mais ils vont jusqu'au fond de vous, ils vous pénètrent. Vous vous sentez mis à nu, scruté, compris dans votre pensée intime. C'est comme s'ils vous avaient enlevé en quelque sorte à vous-même et vous ne pouvez pas vous en détourner[31].*

Quelques années plus tard, en 1930, Noëlle Roger évoque à son tour le chef d'État à un moment où, en déplacement à Istanbul, elle l'attend, perdue dans ses rêveries : «Ces yeux du Ghazi, d'un bleu ardoise sous les grands sourcils blonds, on ne peut plus les oublier une fois qu'ils ont croisé les vôtres, un regard droit et clairvoyant qui pénètre les intentions secrètes, et si chargé de volonté que toute résistance semblerait une folie. Caressant ou hautain, distant ou brillant d'ironie, il peut devenir implacable.»[32] Il y a de toute évidence une érotisation très forte de la personnalité pleine de charisme de Mustafa Kemal, comme si l'amour devait entrer en ligne de compte pour évaluer cette nouvelle Turquie et son maître. Peu de chefs d'État provoquent un tel engouement et l'on se demande parfois si la renaissance de l'état turc au cours des années 1920 ne faisait pas ressurgir un puissant sentiment de culpabilité à l'égard de l'ennemi d'hier dont on méditait l'entière disparition ?

On comprendra qu'il est inutile de chercher chez tous ces chroniqueurs une vision négative ou tout simplement critique : il n'y aura que Claude Farrère (lors de sa visite en 1931 où il été ostensiblement boudé par les autorités) pour se montrer plus que réservé sur certaines réalisations de la République et en particulier sur la question féminine. D'ailleurs, c'est à un vrai réquisitoire contre les apparences de la révolution kémaliste que l'on assiste dans le roman inspiré par ce séjour, *Les quatre dames d'Angora* (1933), dans la bouche du personnage central, François Villandry. Cette fois la capitale nouvellement sortie de terre, encensée par la plupart des visiteurs et visiteuses, ne trouve pas grâce à ses yeux :

> *L'ensemble évoquait le plan inachevé d'un urbaniste négligent, qui eût abandonné trop tôt son esquisse. Et la steppe était visiblement prête à contre-attaquer, pour reprendre tout ce qu'on avait usurpé sur elle. D'ores et déjà le grand effort qui avait arraché du néant cette ébauche de ville s'avérait vain[33].*

Les femmes sont dans la rue, les dames peuplent les salons. Il n'y a plus que Farrère l'ancien pour rêver de ces Turques mystérieuses, sans cesser de chercher partout la filiation avec Loti ! Et pourtant il y avait des femmes de tête qui auraient pu, au cours de ces mêmes années, renseigner utilement nos voyageuses comme l'indiquent les souvenirs de Münnever Ayaşlı. Il est surprenant de voir que le thème des femmes libérées sur lequel repose aussi le roman de Farrère, n'inspire guère les autres auteurs de passage à Ankara qui préfèrent se laisser convaincre par les réalisations et les discours...

Conclusion

Ce que l'on pourrait dire, c'est que l'ensemble de cette production à mi-chemin du pamphlet acquis à une cause et de la littérature de voyage, permet aussi de mettre en avant une révolution culturelle. Les journalistes, les enseignants mais également les écrivains occupent le premier plan de ces enquêtes qui, même si elles présentent un caractère répétitif, constituent la première mention en français des courants qui ont amené la naissance d'une littérature turque moderne. René Marchand en particulier dresse une sorte de catalogue de toute la production intellectuelle : le chapitre «L'Effort culturel» du *Réveil d'une race*, détaille les changements survenus dans les institutions culturelles, la presse, les Beaux-arts, la littérature – et à cette occasion mentionne déjà Nâzim (orthographié Nazin !) Hikmet et les influences de Cocteau et d'Alexandre Blok, avant de consacrer quelques pages au changement d'alphabet. Cette phase de présentation sera confirmée par des travaux plus universitaires comme l'anthologie des *Prosateurs turcs contemporains* de Edmond Saussey (1935)[34] et le recueil d'articles de Halide Edip Adıvar parus à l'automne 1939, traduits par Solange Roux[35], qui dévoile une face méconnue des nouvelles écrivaines turques : l'engagement dans une vision internationale opposée à la guerre et au nazisme triomphant de ces années de début de Seconde Guerre mondiale.

Seconde remarque : si toutes ces voyageuses conservent un léger ton de nostalgie occasionnel, elles se veulent écrivaines (et se livrent souvent à l'épanchement lyrique) mais se révèlent être, d'une certaine manière, les ethnographes de la Turquie nouvelle. On peut dire que la quête des lieux pittoresques du kémalisme les occupe largement et que, cette fois, un certain culte de l'avenir a remplacé définitivement le culte du passé (qui s'appuyait beaucoup sur les traces de Byzance) des voyageurs de la période romantique puis du XIX^{e} siècle. Ce qui avait été un flux de références architecturales et picturales devient ici un tissage de références intellectuelles : les allégories ont remplacé les images. Néanmoins cette image de pays modernisé à grands pas ne sera plus retenu par les voyageurs d'après 1950 et la stagnation des campagnes deviendra le principal sujet d'étude des voyageurs étrangers.

Il faudrait, pour finir, s'interroger sur la manière dont ces nombreux textes ont pu déteindre sur la littérature de voyage en turc... Seul Nahit Sırrı Örik semble en avoir vraiment subi l'influence en raison de sa situation de francophone très à l'écoute des nouvelles publications, la plupart des textes cités n'étant traduits que très tardivement en turc, à l'aube des années 2000, dans le courant des redécouvertes «mineures» : par exemple Marcelle Tinayre ou les voyageuses anglo-saxonnes peu connues de ce côté-ci de la Manche.

NOTES

1 Cazacu M., Matei, *Des Femmes sur les routes d'Orient : le voyage à Constantinople au XIXè siècle*, Genève, Georg, 1999.

2 Deny J., Marchand R., *Petit manuel de la Turquie nouvelle*, préf. d'Albert Sarraut, Paris, J. Haumont, 1933.

3 Benoit, P., «Une séance au parlement d'Angora. Moustapha Kemal parle», *Le Journal*, 18 mars 1923.

4 Erio, P., «Un entretien avec Moustapha Kemal. La nouvelle Turquie est conciliante mais elle est consciente de sa force», *Le Journal*, 1 janvier 1923.

5 Gentizon P., *Mustafa Kemal ou l'Orient en marche*, Paris, Bossard, 1929.

6 Deny J., *Souvenirs du Gâzi Moustafa Kemâl Pacha*, Paris, Paul Geuthner, 1927.

7 Armstrong H. C., Grey Wolf, *Mustafa Kemal, an Intimate Study of a Dictator*, Londres, A. Barker, 1933.

8 Tinayre M., *Notes d'une voyageuse en Turquie*, Paris, Calmann-Lévy, 1909.

9 Par exemple, Gaulis G., *La ruine d'un empire : Abd-ul-Hamid, ses amis et ses peuples*, préf. De Victor Bérard, Paris, A. Colin, 1913.

10 Farrère C., *Turquie Ressuscitée*, Paris, Éditions des Cahiers libres, 1930 ; Quella-Villéger A., *Le cas Farrère. Du Goncourt à la disgrâce*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989, p. 235-241.

11 Marchand R., *Le réveil d'une race. Dans la Turquie de Mustafa-Kémal*, Paris, Nouvelle Société d'Édition, 1927.

12 Karaosmanoğlu Y., *Leïla, fille de Gomorrhe*, trad. René Marchand, Paris, Éditions Eugène Figuière, 1934 ; (rééd. Éditions Turquoise, 2009).

13 Roger N., *La Route de l'Orient. Premier contact avec l'âme turque : Bosnie-Herzégovine, Scutari d'Albanie ; types et paysages de Roumanie ; une mosaïque de races : la Dobroudja ; la ville d'Orient : Constantinople*, Paris, Perrin, 1914.

14 Lequel donnera à son tour un récit de voyage. Pittard E., *À travers l'Asie Mineure. Le visage nouveau de la Turquie*, Paris, Société d'éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1931.

15 Roger N., *Princesse de lune*, Paris, Calmann-Lévy, 1929.

16 Roger N., *En Asie Mineure. La Turquie du Ghazi*, préf. de Gabriel Hanotaux, Paris, Fasquelle, 1930.

17 Pavlova N., *Au pays du Ghazi*, Paris, Editions de la Revue Mondiale, 1930.

18 Bourgoin M., *La Turquie d'Atatürk*, Paris, Eugène Rey, 1936.

19 En 1929, Hamdullah Suphi subit une attaque en règle de la part du jeune Nâzim Hikmet. Présenté comme une vieille barbe de la littérature, Hamdullah Suphi en tiendra rigueur au jeune poète déjà catalogué comme «marxiste» et contribuera probablement à la diabolisation de l'auteur, finalement arrêté en 1938.

20 Gaulis B.-G., *Angora, Constantinople, Londres. Moustafa Kemal et la politique anglaise en Orient,* Paris, A. Colin, 1922, (p. 17). Elle publie également : Le Nationalisme turc, Paris, Plon-Nourrit, 147 p., 1921 ; *La Question turque. Une page d'histoire turque et d'erreurs européennes* 1919-1931, Paris, Berger-Levrault, 376 p., 1931.

21 On peut lire en français les cinq entretiens qu'il a recueillis auprès de soldats et officiers turcs parus en 1918 sous le titre : «Les combattants des Dardanelles parlent». Voir Muhidine T., Quella-Villéger A. (dir.), 14-18, Grands reportages, Paris, Omnibus, 2005.

22 B G-Gaulis, *Angora, Constantinople, Londres. Mustafa Kemal et la politique anglaise en Orient,* op. cit., p. 7.

23 Roger N., *En Asie Mineure,* op. cit., p. 248.

24 Çeri B., *Bir Cihan Kaynanası: Nahid Sırrı Örik,* Ankara, Hece Yayınları, 2007, p. 291-292.

25 Örik N. S., *Kayseri, Kırsehir, Kastamonu,* Istanbul, Kanaat Kitabevi, 1955.

26 Pavlova N., op. cit., p. 67.

27 Ayaslı M., *İşittiklerim, Gördüklerim, Bildiklerim,* Timas Yay., 191 p., Istanbul, 2002.

28 Roger N., *En Asie Mineure,* op. cit., p. 23.

29 Ibid., p. 26.

30 Marchand R., *Le Réveil d'une race,* op. cit., p. 25

31 Ibid p. 26.

32 Roger N. *En Asie Mineure,* op. cit., p. 26

33 Farrère C., *Les quatre dames d'Angora,* Paris, Ernest Flammarion, 1933, p. 46 . Cf. Muhidine T., «Ankara dans Les Quatre dames d'Angora», Olusum/Genèse n° 64-65, 2000, pp. 69-70 ; ainsi que Isin E. (éd.), *Ankara: Kara Kalpaklı Kent,* 1923-38, catalogue d'exposition, Istanbul, Istanbul Araitırmaları Enstitüsü, 2009.

34 Saussey E., *Prosateurs turcs contemporains,* extraits choisis, présentés et traduits par Edmond Saussey, Paris, de Boccard, 1935.

35 Edib H., *De quoi s'agit-il ? Texte turc accompagné d'une traduction française,* édité par Solange Roux, Paris, de Boccard, 1939.

LECTURE HERMÉNEUTIQUE DE L'IMAGE D'ALEXANDRIE DANS *THAÏS* D'ANATOLE FRANCE

Mona SARAYA*

LECTURE HERMÉNEUTIQUE DE L'IMAGE D'ALEXANDRIE DANS *THAÏS* D'ANATOLE FRANCE

L'image d'Alexandrie dans la littérature ne se place pas uniquement dans le contexte de relations de voyage ou de témoignage, mais Anatole France la présente dans *Thaïs* dans le cadre d'un récit de fiction à allure philosophique et à grande portée symbolique. L'approche que nous proposons s'inspire de l'herméneutique littéraire qui permettra de dégager le réseau de signification symbolique auquel elle est rattachée. Pour analyser la métaphore du binaire et du ternaire, nous allons, dans un premier temps, étudier les idéologies philosophiques contradictoires présentes dans ce texte pour passer à l'allégorie comme forme de dédoublement (sur le plan textuel ainsi que sur le plan intertextuel).

Mots-clés : *Alexandrie, Thaïs, Anatole France, herméneutique, alégorie, imaginaire, idéologie, mythologie.*

LECTURE HERMENEUTIQUE DE L'IMAGE D'ALEXANDRIE DANS *THAÏS* D'ANATOLE FRANCE

The Image of Alexandria in literature is not only seen in the context of travel or testimony, but Anatole France presents it in Thais in the frame of a fictive narration with a philosophical dimension and a high symbolical scope. The approach we propose here is inspired by the literary hermeneutics that allows to extract the network of symbolical meanings to which it is related. In order to analyze the metaphor of the binary and the ternary, we are, at first, studying the contradictory philosophical ideologies present in this text and then analyzing the allegory as a form of duel existence (in the textual and the intertextual level).

Keywords: *Alexandria, Thais, Anatole France, hermeneutics, allegory, imaginary, ideology, mythology.*

L'image d'Alexandrie dans la littérature ne se place pas uniquement dans le contexte de relations de voyage ou de témoignage, mais Anatole France la présente dans *Thaïs* dans le cadre d'un récit de fiction à allure philosophique et à grande portée symbolique à bien des égards. L'action dans ce roman a comme cadre spatio-temporel l'Egypte (Alexandrie et le Désert), au quatrième siècle après Jésus-Christ. Il s'agit de deux destins qui se rencontrent : celui de Thaïs et de Paphnuce, deux

* Maître de conférences en littérature comparée, Faculté des Lettres-Université du Caire
monasaraya@yahoo.com

personnages dont l'un change le destin de l'autre et le transforme. Paphnuce mène une vie austère au désert pour se repentir des débauches de sa jeunesse. Un jour, il voit une vision comme quoi Dieu l'incite à revenir à Alexandrie sa ville natale pour sauver l'âme de Thaïs, une jeune courtisane célèbre pour sa beauté ravissante autant que pour son esprit et qui mène une vie de corrompue liée aux plaisirs de la chair. Il réussit à la convaincre de changer de vie et à offrir son âme à l'adoration de Dieu. Mais il tombe amoureux d'elle et il n'arrive pas à dominer sa passion et il finit par renier Dieu en étant avec Thaïs sur son lit de mort.

L'approche que nous proposons pour analyser l'image d'Alexandrie et de l'archétype qui lui est associé dans sa portée symbolique s'inspire de l'herméneutique littéraire qui permettra de dégager le réseau de signification symbolique auquel est rattachée cette image.

Ce roman a déjà fait l'objet d'études critiques mais il n'a pas été, à notre connaissance, analysé dans une perspective herméneutique. Cette image est donnée par le binaire et le ternaire. Dans ce contexte, «*les structures anthropologiques de l'imaginaire*» de l'auteur, autant que celui du lecteur qui interprète l'œuvre, jouent un rôle de base dans l'interprétation de la fiction. La narration fictionnelle n'est pas indissociable du passé mythique ni de l'imaginaire collectif de l'homme, suivant ainsi la même voie des recherches fort pertinentes de Durand qui offrent une perspective plus large que celles de Bachelard et d'Eliade. Défini en sa qualité de «*créateur*» par Durand, l'archétype alimente toute écriture :

> *Donateur de forme mais avant tout créateur concret en nous et dans les œuvres que véhicule la culture. (...) Par l'œuvre, l'artiste créateur se conjoint, dans sa subjectivité la plus intime, avec tout le contenu de sa culture, de son expérience, de sa condition : c'est le mariage de son désir créateur et de ses formes.*[1]

Pour analyser la métaphore du binaire et du ternaire, nous allons, dans un premier temps, étudier les idéologies philosophiques contradictoires présentes dans ce texte pour passer à l'allégorie comme forme de dédoublement (sur le plan textuel ainsi que sur le plan intertextuel).

Dans ce récit, il y a un contenu idéologique qui se présente sous forme de phrases au présent que l'énonciateur cherche à faire passer comme étant des vérités générales ainsi qu'un avertissement adressé au lecteur. Elles ont comme valeur de conférer au récit un aspect moralisateur autant que polyphonique ainsi qu'une anticipation implicite sur le destin de Paphnuce. Par exemple, une phrase selon laquelle les vertus sont fragiles (p.15) pour indiquer que Paphnuce cédera à la fin. Il y a aussi des phrases qui ont la valeur d'un paradoxe qui met le lecteur sur une fausse piste : «*Il est sage de mépriser les biens de ce monde*» : Paphnuce méprise Dieu à la fin. «*Tout dans ce*

monde est mirage et sable mouvant. En Dieu seul est la stabilité.», Il souligne ainsi la valeur de l'éphémère dans le monde terrestre, mais c'est l'éphémère qui prendra le dessus à la fin. C'est la valeur du paradoxe. Nicias affirme et confirme le pouvoir de la beauté bien qu'elle soit éphémère (p.31) : «*Certes, la beauté est ce qu'il y a de plus puissant*», il s'agit d'une anticipation sur le destin de Paphnuce. Celui-ci et Dorion évoquent la femme et l'amour et les identifient avec le malheur (P.38-39): là encore il s'agit d'une autre anticipation sur le destin de Paphnuce. En outre, Nicias souligne la suprématie des sens : «*Il n'est d'autre intelligence que celle des sens : aimer c'est comprendre.*». Mais il souligne aussi la toute-puissance de l'amour : «*L'amour suppose chez celui qui l'éprouve le sentiment d'une intime misère. C'est par lui que se trahit la faiblesse des êtres*» (p.86), là aussi c'est une anticipation sur le destin de Paphnuce qui, de son côté, pense le contraire : le bonheur est lié à l'austérité et à l'abstinence et non aux plaisirs des sens. Il dit à ses disciples : (p.141), «*Le péché de la chair est la source et le principe de tous les péchés : ils sortent de lui comme d'un père.*»

Pour ce qui est de l'idée du bien et du mal pour Thaïs, elle pense que pour être bon il faut souffrir, et c'est l'idée que la douleur et la souffrance mènent au bien qui la détourne du bien : «*Elle craignait d'être bonne car sa chaire délicate redoutait la souffrance.*» (p.59). Cette conception de la douleur liée à la joie et au bien fait écho à ce à quoi pense Paphnuce : «*Voici que cet homme m'enseigne qu'en la douleur est la véritable joie.*», (p.122). D'autre part, un des philosophes défend l'idée que «*le mal concourt au salut final des hommes, et en cela, il procède du bien et participe aux mérites attachés au bien.*», (p.99).

Apparaît aussi l'idéologie fataliste : selon Eucrite, «*Le monde est la tragédie d'un excellent poète. Dieu, qui la composa, a désigné chacun de nous pour y jouer un rôle. S'il veut que tu sois mendiant, prince ou boiteux, fais de ton mieux le personnage qui t'a été désigné*», (p.98).

Après avoir présenté les différentes idéologies qui confèrent au récit un aspect polyphonique, nous allons analyser les formes de l'allégorie.

L'allégorie est une déformation et une renaissance / résurrection d'un réel mais sous une forme imagée. Sur le plan textuel, la métaphore du binaire se manifeste par le recours aux structures formelles qui le reflètent, telles que la mise en abîme qui a une fonction de répétition et d'anticipation. La répétition a pour effet de donner une image de la résurrection, c'est-à-dire faire revivre mais de façon différente : si la forme est différente, le contenu au fond reste le même. Les visions (qui font partie du para-réel au même titre que l'ivresse) et les histoires dans les livres sacrés sont des récits dans le récit ayant des coordonnées spatio-temporelles distinctes du récit initial. Il s'agit des visions que Paphnuce reçoit et qu'il considère comme étant des

présages et comme répétant une autre situation. Avant de voir Thaïs, son image lui apparaît enveloppée dans un suaire qui cachait son visage ; d'où la dualité entre le caché et le montré. Une autre vision : il s'agit du jour du jugement dernier où Paphnuce entend le son d'une trompette. Ensuite, au désert, les visions deviennent obsessions de plus en plus fréquentes. Par ailleurs, Paphnuce médite dans les livres sacrés pour y trouver des allégories et pour établir un lien entre leur contenu et le réel. De même, en voyant le pluvier et sa femelle, il fait une association entre ce qu'il voit dans la nature et ses pensées : le mâle en essayant de sauver la femelle est pris au piège, cela donne un indice sur ce qui lui arrivera. L'allégorie est aussi présente dans le dédoublement suivant : la statue est l'allégorie du personnage : Eros et la statue de la jeune baigneuse de la caverne. S'y ajoute le miroir qui n'apparaît qu'une fois : Thaïs regarde son image dans le miroir quand Paphnuce arrive chez elle.

Pour Paphnuce, elle est d'abord liée à une époque déterminée de sa vie marquée par la débauche : elle est considérée comme étant la ville du péché, par opposition au désert. C'est aussi la ville des désirs charnels auxquels est associé l'odorat : «*parfums empoisonnés*», le sens de l'ouïe : «*le chant des sirènes*», image amplement négative. Parallèlement, Alexandrie apparaît comme étant une figure maternelle : «*chérir comme une mère*», mais ce sentiment est vite rectifié, car il s'agit d'une mère repoussée, donc d'une Eve qui incite au péché et à la perdition : «*je te hais*», «*j'ai détourné mon cœur de ton amour*», c'est là qu'on voit la même attitude vis-à-vis de Thaïs : il a résisté à son amour mais plus tard il a cédé. L'Alexandrie de ses souvenirs de jeunesse est donc rejetée, il la quitte pour aller au désert mais il revient pour y détacher Thaïs. La tentation d'Alexandrie / Thaïs fait succomber l'ermite. Pour Nicias, Alexandrie est à la fois la ville de la pensée (des philosophes) mais aussi des plaisirs.

Pour Thaïs, Alexandrie est liée, comme pour Paphnuce, à deux époques distinctes de sa vie : son enfance et un séjour ultérieur. Son enfance dans cette ville était marquée par l'angoisse, l'étrangeté et l'aliénation. Elle était constamment battue par sa mère et chassée de la maison paternelle et elle en gardera de mauvais souvenirs. C'est aussi la ville où elle a été baptisée par Ahmès ; d'où le contexte religieux où elle se situe. Après la mort de celui-ci, elle quitte la ville et se rend à Antioche où elle mène une vie de débauche. Mais par nostalgie elle revient à Alexandrie qui l'accueille avec joie et elle y devient encore plus riche. Elle quitte la ville une troisième fois pour rejoindre le couvent d'Albine pour y mourir. Donc, pour les deux héros, Alexandrie est un lieu de débauche et de séjour sédentaire.

Par la métaphore, Alexandrie est Thaïs et le désert est Paphnuce, avec toutes les valeurs symboliques qui s'y attachent. Lors du banquet, Thaïs est qualifiée comme étant «*la rose d'Alexandrie*» et Paphnuce «*un moine du désert*». Par la voie des

symboles, cette ville a un symbolisme lié à l'eau. D'abord, c'est un port ; c'est ce qui implique la valeur de l'éphémère, tout comme les désirs. C'est aussi la valeur de l'ablution et de la purification du corps, tout comme le désert qui est lié à la purification de l'âme. Remarquons que l'eau est ce qui s'oppose symboliquement au feu, bien que tous les deux transforment ce qui s'y met et ils sont liés à la renaissance et à la résurrection.

La dimension surnaturelle leur est associée tous les deux : Selon le narrateur, il y a des êtres surnaturels qui habitent les deux : «*Les déserts sont peuplés de fantômes*», (p.36). En effet, les êtres liés au feu et à l'eau sont : la salamandre et le phénix (le feu) et les sirènes (l'eau).

Thaïs est la sirène qui a un pouvoir de séduction avec les sens, d'où l'importance du chant et de la danse dans le roman ; et Paphnuce succombe, et contrairement à Ulysse qui s'est bouché les oreilles et qui s'est attaché au mât du navire. Le chant rappelle aussi le chant du cygne et le cygne est lié, depuis l'époque médiévale, à l'hypocrisie étant donné la contradiction entre sa chair toute noire et son plumage tout blanc. Mais elle est aussi le feu, le feu ici symbolisant le désir et la passion qui arde et qui brûle. Cela explique pourquoi une phrase, tirée de Carmen de Mérimée, apparaît : «*Si tu m'aimes, prend garde à toi*», (p.72), dans le sens où ce feu / passion brûle.

De son côté, Paphnuce est le phénix, symbole de la renaissance et de la résurrection / transformation. En outre, la salamandre est l'être capable de vivre dans le feu sans y être consumé. Selon le dictionnaire de symboles de Chevalier, «*Dans l'iconographie médiévale, elle représente le juste qui ne perd point la paix et la confiance en Dieu au milieu des tribulations.*»[2] . Cela implique aussi la valeur de la résistance : Paphnuce se rapproche au début du profil de la salamandre puis sen éloigne.

Un autre symbolisme pertinent en rapport avec la métaphore de l'eau et du feu, à savoir l'ascension et la descente sur lesquelles se greffent les images de la colonne et de l'abîme. La colonne est l'équivalent symbolique du feu par le fait du mouvement ascensionnel. Elle est vue en un rêve auquel le héros obéit, mais plus tard il constate qu'il vient du diable alors il quitte la colonne. La colline, dc son côté, s'inscrit dans le même cadre de ce symbolisme : c'est du haut d'une colline que Paphnuce voit Alexandrie quand il y retourne pour sauver Thaïs. L'importance de l'angle de la vue réside dans le fait qu'il implique le détachement.

Quant à l'abîme, elle est l'équivalent symbolique de l'eau par l'avalement, c'est à dire le mouvement qui va vers la profondeur. Les désirs charnels sont comparés à un abîme : «*Je bouillais dans la chaudière des fausses délices*». Thaïs est aussi l'abîme : «*Maintenant, il la suivait, attachant sur elle sa vue comme sur un abîme*», (p.125).

De même, l'image de l'abîme apparaît dans le gouffre du rêve de Paphnuce où il voit l'enfer. Thaïs, à sa mort, monte au ciel, il s'agit donc d'une image ascensionnelle. S'y ajoute le symbolisme de l'oreille qui a la forme de l'abime : la chauve souris sort de l'oreille du sphinx et Nicias avertit Paphnuce à l'oreille des puissances de Vénus.

Le symbolisme animal contribue à son tour à créer ce même réseau. En effet, selon Durand, «*Le bestiaire semble donc solidement installé tant dans la langue, la mentalité collective que la rêverie individuelle.*»[3] , soulignant ainsi l'importance de l'animal comme faisant partie de l'imaginaire de l'homme mais ayant des valeurs symboliques distinctes les unes des autres. Il fait partie du «*symbolisme thériomorphe*» de Durand. En outre, il souligne que : «*Terreur devant le changement et devant la mort dévorante, tels nous apparaissent les deux premiers thèmes négatifs inspirés par le symbolisme animal.*»[4]

En outre, dans les théories de la psychanalyse, l'animal est l'allégorie des couches profondes de l'instinct et de l'inconscient qui n'a pas encore été dominé. L'inconscient est la doublure du conscient dans la psyché de l'homme ; d'où l'idée du binaire à nouveau.

Premièrement, remarquons la présence d'un sphinx. Il a avant tout une dimension mythologique évidente : c'est une référence au mythe œdipien ; il s'agit d'un monstre, une figure féminine, moitié lion moitié femme, qui imposait des énigmes aux passants et qui mettait à mort ceux qui n'arrivaient pas à les résoudre. Œdipe a réussi à la vaincre, et par la suite elle s'est suicidée. On retient de ce récit l'idée de vaincre les obstacles et d'échapper à la mort, tout comme Ulysse. D'autre part, le sphinx est aussi le symbole de l'Egypte, c'est le gardien des momies ; d'où le contexte où il se place dans l'imaginaire égyptien : contexte en rapport avec la mort et la momie est la forme que prend le corps de l'homme après sa mort. En route vers Alexandrie sa ville natale, Paphnuce voit une «*énorme tête de sphinx*», tout comme Œdipe qui retourne vers Thèbes. Dans ce contexte, rappelons la convergence avec le mythe œdipien où Thèbes / Alexandrie vers lesquelles reviennent les héros sont des villes où règne le mal. L'importance de l'évocation du mythe œdipien réside dans le fait de la transgression d'un interdit : pour Paphnuce, l'interdit étant de céder aux charmes et à l'amour de Thaïs. D'ailleurs, il fait le signe de croix en voyant le sphinx demandant ainsi soutien et protection de Dieu, et il parle du sphinx comme abritant «*un mauvais esprit*». Il est aussi à remarquer que ce sphinx, qui est l'idole des païens, se convertit : d'où la reprise du thème de la conversion et surtout de la transformation. La seconde apparition du sphinx est lors d'un rêve / vision que fait Paphnuce : il s'agit de ce même sphinx qui l'emporte et qui le pose à terre au bord d'un abîme duquel il voit l'enfer. Le sphinx n'est pas du tout passif, mais c'est Paphnuce qui est mené par lui ; il devient une femme voilée. Il a une croix de lumière au front ;

d'où la connotation liée au christianisme et à la crucifixion : Jésus Christ qui souffre pour sauver l'humanité, d'où l'idée de «*sauver*» ; c'est ce que Paphnuce cherche à faire : sauver Thaïs du monde de la corruption de la nature humaine. D'autre part, la croix contient un symbole ascensionnel qui vient du fait qu'elle se dirige vers le haut.

Trois oiseaux nocturnes sont cités, à savoir la sauterelle, la sangsue et la chauve-souris. : «*Thaïs errait à Alexandrie affamée et maigre comme une sauterelle*» (p.65). Une chauve-souris s'échappe du sphinx. En outre, on raconte aussi que la mère de Thaïs se changeait en chouette la nuit. La mère de Thaïs est qualifiée par elle de «*sangsue avide*». S'y ajoute un autre animal nocturne qui est cité à plusieurs reprises, à savoir le chacal. C'est un animal qui vit près des cimetières et il est lié à la mort, la mort envisagée comme processus menant à la résurrection / transformation. Il porte une mauvaise augure ; d'où l'idée de l'anticipation par le symbole. Il est aussi la figure du dieu égyptien Anubis qui est un chien à tête de chacal et qui garde l'âme des défunts. Les chacals sont omniprésents et ils sont souvent comparés à des démons : sept petits chacals se tiennent devant la cellule de Paphnuce alors qu'il méditait dans les livres sacrés ; cela ayant comme fonction de l'observer et de former le dessein de le détourner de la voie de Dieu. En outre, un chacal apparaît dans la vision de Paphnuce où Thaïs apparaît demandant l'aide de Dieu. Ce chacal remplit la fonction d'anticipation puisqu'il annonce une mort envisagée dans le sens d'une transformation. Un autre chacal apparaît quand Paphnuce voit en rêve Thaïs (p.133) «*un petit chacal, les deux pattes posées au chevet de son lit, lui soufflait au nez son haleine puante et riait du fond de sa gorge.*» (p136) : multiplication affreuse et inquiétante des chacals dans sa chambre dans le songe où Thaïs s'est glissée dans sa couche.

Partant de la même métaphore du binaire, nous affirmons qu'Alexandrie est la nuit et l'Ombre alors que le désert est la lumière, d'où le recours aux animaux nocturnes synonymes d'un temps destructeur qui mènera à l'abîme. L'animal est donc lié à la mort comme rite de transformation qu'il annonce (l'anticipation se fait ici par le symbole : Paphnuce et Thaïs mourront symboliquement : Thaïs reconnaît Dieu et Paphnuce un vampire. Selon Durand, «*dans le folklore, l'heure de la tombée du jour ou encore le minuit sinistre, laisse de nombreuses traces terrifiantes : c'est l'heure où les animaux maléfiques et les monstres infernaux s'emparent des corps et des âmes.*»[5]. C'est ainsi que la nuit a une connotation néfaste.

S'inscrit dans le symbolisme du feu et l'eau celui de la flûte et de la trompette. La flûte est citée beaucoup plus fréquemment que la trompette. Elle est liée au symbolisme religieux de la vie pastorale et au sens de l'ouïe. Dans ce contexte, rappelons que l'oreille a la forme de l'abîme et du mouvement qui va vers le creux et la profondeur. La musique rappelle le mythe d'Orphée qui descend en enfer pour

sauver sa bien aimée, il réussit par cette musique à les êtres sauvages et à calmer les dieux de l'enfer pour qu'ils la libèrent. Paphnuce libère aussi Thaïs ; rappelons aussi qu'Orphée brise l'interdit (qui est de regarder sa fiancée avant de sortir des enfers) et par suite elle disparaît pour toujours, tout comme Paphnuce. La trompette n'est citée qu'une seule fois lors du rêve où est figuré le jugement dernier. Son importance réside dans sa forme qui est creuse, c'est donc une autre allégorie de l'abîme et aussi dans la mesure où c'est une sorte d'avertissement. Quant à la flûte, sa forme rappelle celle de l'ascension du feu. Thaïs est enfermée dans sa cellule avec une flûte, on joue aussi de la flûte au théâtre où Thaïs dansait ainsi qu'à la maison de Nicias. Dans l'histoire de Timoclès, le joueur de flûte était l'amant de l'épouse des trois frères et il a été tué. De même, la musique est évoquée dans la joueuse de cinnor qui est une double de Thaïs se déclarant comme telle à Paphnuce. Elle essaie de le séduire et elle menace de le torturer s'il ne cède pas.

Parallèlement, Le ternaire est aussi donné, de son côté, par l'harmonie entre fiction, mythologie profane et mythologie religieuse, mis en parallèle sans tension et de manière explicite.

Pour ce qui est de la mythologie profane, le nom de Thaïs est associé à celui de Vénus (l'amour sensuel), Phèdre (symbolisant l'amour interdit et la passion qui tourmente), et Léda qui est associée à la résurrection comme suit : Zeus se transforme en cygne pour approcher la jeune fille, il prend la forme d'un taureau pour apparaître sous une forme différente. En outre, le conflit entre la déesse profane Vénus, représentant la force de l'instinct, et la religion apparaît dans les avertissements de Nicias : «*Elle sera irritée contre toi si tu lui ravis sa plus illustre servante. – Dieu me protègera, dit Paphnuce. Puisse-t-il éclairer ton cœur, o Nicias, et te tirer de l'abîme où tu es plongé !*», (p.31). La phrase de Nicias est une anticipation alors que celle de Paphnuce met le lecteur sur une fausse piste. La statue d'Eros, fils de Vénus, est offerte par Nicias puis brûlée par Paphnuce et c'est pour cette même raison que Vénus se vengera aussi.

Les références à la religion se font elles aussi nombreuses. Par exemple, la référence constante à la tentation de Saint Antoine que l'auteur nous invite à mettre en rapport avec celle de Paphnuce. Saint Antoine s'est retiré au désert pour y mener une vie austère consacrée à la prière et à la méditation. Le diable a essayé de l'y détourner plusieurs fois mais en vain, d'abord en lui envoyant des femmes très belles ensuite des esprits nuisibles. Cette référence sert à souligner le parallélisme entre cette histoire et celle de Paphnuce qui s'y oppose puisqu'il finit par succomber : deux histoires avec deux dénouements différents, la première préparant le lecteur à un faux dénouement de la seconde. D'autre part, le péché originel est cité dans les premières pages du roman, comme étant un justificatif à la vie austère des moines

et aussi une allusion à ce que fera Paphnuce. De même, le thème de l'errance est repris : Thaïs errante depuis son enfance, Timoclès errant, Paphnuce lui-même errant. L'errance rappelle aussi la condition de Caïn qui a tué son frère Abel ; d'où l'idée de la transgression de l'interdit. Le thème de la marginalisation et de l'isolement, et l'étrangeté qui est la condition d'Adam et d'Eve chassé du paradis et envoyés à la terre: Thaïs chassé du paradis parental. L'histoire du péché originel prépare le lecteur et lui donne un indice sur le destin de Paphnuce : tout comme Adam, il succombe. Le péché originel est cité par un vieux philosophe stoïcien lors du banquet. Par ailleurs, il y a une référence constante aux anges et aux démons comme étant deux êtres totalement opposés. Cette référence sert à placer le récit dans un contexte mystique et à montrer le binaire, à savoir le conflit entre les forces du bien et du mal. En outre, est cité le sacrifice de Jésus Christ auquel Paphnuce pense en regardant le spéctacle au théâtre. De même, Ahmès crucifié est Jésus Christ crucifié. Il y a aussi une référence à Judas comme symbole de la trahison. S'y ajoute le symbolisme animal lié à la religion chrétienne : pare exemple la brebis : (p.131) : «*Paphnuce a changé par son art merveilleux une brebis noire en brebis blanche.*». En outre, lors du départ de Thaïs et de Paphnuce d'Alexandrie : un jeune garçon passe sur un âne, Paphnuce prend l'âne et ordonne à Thaïs de s'asseoir sur son dos. Rappel : l'entrée de Jésus Christ à Jérusalem sur le dos d'un âne. En outre, La transformation de Thaïs se lit comme étant celle de son profil se rapprochant de celui d'Eve liée au péché vers celui de la Vierge Marie l'Immaculée.

Certains chiffres apparaissent de manière intense dans le roman ; c'est ce qui est loin d'être l'effet d'un hasard. En effet, ils contribuent au réseau de sens analysé. Face à l'obsession du binaire donné par l'allégorie sur le plan textuel et intertextuel, le chiffre trois apparaît de manière frappante, faisant ainsi référence à l'idée du triangle lié au péché originel : Adam, Eve et le serpent. D'abord, le récit est formé de trois éléments : la fiction, les histoires tirées de la religion et la mythologie profane, à l'image d'une mosaïque. Ensuite, le roman est formé de trois livres dont le second est formé de deux parties ; d'où le retour au binaire. *Le lotus, le papyrus et l'euphorbe*, portant chacun un symbole. Rappelons la sacralisation du lotus en ancienne Egypte, il est aussi lié à l'eau. Quant au papyrus, il est le symbole de l'écriture qui sert à la sacralisation. Le papier symbolise aussi la fragilité, donc sous entendu : fragilité de l'âme humaine, tout comme celle du papyrus. Pour ce qui est de l'euphorbe, c'est une plante vivace qui renferme un liquide laiteux qui devient noir s'il est exposé à l'air, c'est donc le symbolisme de la transformation, alors que le banquet est le symbole des plaisirs terrestres. Aussi, il n'est point l'effet d'un hasard si l'auteur se soucie de donner des précisions comme les suivantes : A l'arrivée à l'abbaye d'Albine, Paphnuce enferme Thaïs dans la cellule, ferme la porte et loua trois fois le Seigneur. En outre, Paphnuce obsédé par Thaïs : «*Il resta trente jours dans cet état*

de tristesse qui présage au solitaire de redoutables épreuves.», (p.131), le trente étant le trois multiplié par dix qui est la perfection et l'achèvement d'un cycle. Une jeune fille qui dormait depuis trois jours, on la croyait morte, a été amenée à Paphnuce qui la guérit, c'est une référence aussi à Jésus Christ qui guérit les malades. Dans l'annonce de la mort de Thaïs, trois vierges gardent le lit orné au ciel qui devra recevoir son âme et trois démons s'apprêtent à saisir Paphnuce. Trois mots changent tout : «*Thaïs va mourir.*», et elle meurt après trois mois de fièvre. Saint Antoine embrasse l'ermite Paul trois fois, Paphnuce veut faire de même. Timoclès a trois frères. Dans la grotte du jardin de Thaïs, il y a trois statues. Dans le discours de l'un des convives, (p.92) : «*L'homme est triple, composé d'un corps matériel, d'une âme plus subtile mais également matérielle, et d'un esprit incorruptible.*» Le trois lié à la crucifixion : Ahmès accusé injustement de vol, il reste trois jours en prison, attaché sur la croix, les mains clouées, son supplice dura trois jours et trois nuits. Trois ans après la mort d'Ahmès, a été publié un édit qui assure la paix aux chrétiens. S'y ajoute le quinze qui est le cinq triplé et, par la suite, il revêt la valeur symbolique du cinq et valeur du trois. Le trois est lié au péché originel, comme déjà vu, et le cinq est le deux plus le trois, donc le binaire auquel s'ajoute le ternaire. Ce chiffre apparaît lors de la première rencontre entre Thaïs et Paphnuce, il avait quinze ans. De même, Thaïs cède à Lollius au bout de quinze jour. Apparaît aussi le six qui est dans doute le trois doublé ; d'où la valeur du deux et du trois qui convergent dans son symbolisme. Lors du voyage de Paphnuce vers Alexandrie, c'est au sixième jour qu'a lieu un épisode important, à savoir l'épisode de la chauve-souris et du sphinx. Le charme de la vie avec Lollius dure six mois. Après soixante jours, la porte scellée par Paphnuce s'ouvre d'elle-même. On remarque aussi le six multiplié par trois : c'est au dix-huitième jour qu'a lieu la rencontre de Paphnuce avec Timoclès qui ne connaissait pas Jésus Christ. En outre, Paphnuce se prosterne devant la dalle du tombeau pendant dix huit heures.

Le sept est aussi présent, il fait référence aux sept planètes et aux sept jours de la semaine ; d'où la valeur de l'accomplissement et de l'achèvement. Sept petits chacals se tenaient devant la cellule de Paphnuce. Et quand Thaïs a eu sept ans, Ahmès commença à lui parler de Dieu et de Jésus. Quant au onze, il a une valeur symbolique qui réside dans le fait que c'est le un doublé, donc ressuscité et transformé. A la mort d'Ahmès, Thaïs achevait sa onzième année, c'est celui qui l'a initiée au christianisme et qui l'a baptisée. Après sa mort, elle change de vie et revient à la prostitution d'avant le baptême.

Remarquons aussi la présence de certains symboles en rapport avec la valeur de l'éphémère qui est le corollaire de la transformation : les matelots et le navire (effectif et en paille) qui évoquent l'idée du départ constant, la lune (lors du voyage, le croissant de lune effleurait la cime argentée des flots) liée à l'idée du cycle

puisqu'elle change de forme suivant un cycle déterminé, le miroir (qui rappelle aussi l'eau qui reflète les images).

En guise de conclusion, nous affirmons que la valeur symbolique du binaire et du ternaire par lesquels est donnée l'image d'Alexandrie s'explique comme suit : le binaire reflète le conflit et le ternaire l'angoisse, qui sont les deux axes principaux de ce roman.

BIBLIOGRAPHIE

Le corpus :

France, Anatole, Thaïs (1890), Editions du groupe "Ebooks libres et gratuits".

Ouvrages sur l'herméneutique littéraire et philosophique :

1. Cazenave, Michel, Encyclopédie des symboles, La Pochothèque, Paris, 1996.
2. Celis, Raphaël, L'œuvre et l'imaginaire, les origines du pouvoir créateur, Publications des facultés universitaires de Saint-Louis, Bruxelles, 1977.
3. Chelebourg, Christian, L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet, Nathan université, Nathan, Paris, 2000.
4. Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982.
5. Durand, Gilbert, L'imagination symbolique, Presses universitaires de France, Paris, 1964.
6. ----------Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Dunod, Paris, 1992.
7. Eliade, Mircea, Aspects du mythe, Gallimard, Paris, 1967.
8. Mauron, Charles, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, José Corti, Paris, 1988.
9. Ricœur, Paul, Le Conflit des interprétations, Seuil, Paris, 1969.
10. Szondi, Peter, Introduction à l'herméneutique littéraire, Cerf, Paris, 1988.

NOTES

1 Durand, Gilbert, *Formes mythiques et visages de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse,* Berg international Editeurs, Paris, 1979, p.156.

2 Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Edition Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1982, p.842.

3 Durand, Gilbert, *Les structures anthroplogiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, p.73

4 Ibid, p.91.

5 Ibid.

LES PARDAILLAN VE TÜRKÇE ÇEVİRİLERİNİN FRANSIZ İLE TÜRK YAZIN ÇOĞULDİZGELERİNDEKİ YERİ

Beki HALEVA*

DANS LE CADRE DES POLYSYSTÈMES LITTÉRAIRES FRANÇAIS ET TURC LA PLACE DES *PARDAILLAN* ET DE SES TRADUCTIONS EN TURC

La série de romans populaires intitulée *Les Pardaillan*, créée par Michel Zévaco au début du 20ème siècle et qui parut d'abord sous forme de feuilleton, occupe une place importante dans la littérature populaire française. Qualifiée également de "roman de cape et d'épée" cette série historique qui fournira une grande notoriété à son auteur sera traduite en maintes langues. Parmi ces dernières figure le turc où le nombre des traductions dépasse de beaucoup le nombre des textes de départ. La présente étude en se basant sur la théorie du polysystème où les systèmes sont abordés dans leur multiplicité culturelle, sociale, politique et économique, essaie d'analyser *Les Pardaillan* et ses traductions en turc dans les polysystèmes littéraires des pays concernés.

Mots-clés: *roman populaire, Les Pardaillan, Michel Zévaco, théorie du polysystème, polysystème littéraire, traduction, roman de cape et d'épée, roman-feuilleton.*

THE PLACE OF *THE PARDAILLAN* AND ITS TURKISH TRANSLATIONS WITHIN THE FRENCH AND TURKISH LITERARY POLYSYSTEMS

The Pardaillan popular novel series, written by Michel Zévaco, which first appeared in serial form in the early 20th century, play an important role in popular French literature. This historical series for which the author is reknown, had been translated into many languages. Turkish is one of these languages and the number of the Turkish translations of the series exceeds the number of the original texts. This study based on the theory of polysystem in which systems are discussed in their cultural, social, political and economic contexts analyzes *The Pardaillan* and its Turkish translations within the literary polysystem of the pertinent countries.

Keywords: *popular novel, The Pardaillan, Michel Zévaco, polysystem theory, literary polysystem, translation, swashbuckling historical romance, serial.*

Giriş

Michel Zévaco'nun 20.yy'ın başlarında kaleme aldığı ve Fransız popüler yazınında önemli bir yer tutan roman serisi *Les Pardaillan* Fransa'da olduğu kadar ülkemizde de çok ses getirmiş olup, hâlâ okuyucunun ilgisini çekmeyi sürdürmektedir.

* Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Fransızca Mütercim-Tercümanlık Anabilim Dalı Öğretim Görevlisi bekihaleva@hotmail.com

Bu çalışma[1] söz konusu yapıtın ortaya çıkış nedenini tarihsel, toplumsal ve ekinsel etkenler ışığında inceleyerek, toplumda yarattığı etkileri belirlemeye ve yazın dışı olarak kabul gören popüler romanların toplumun ekinsel oluşum süreçlerinde nasıl bir rol üstlendiklerini saptamaya çalışacaktır. Bunun yanı sıra aynı yapıtın Türkçeye çevrilme sürecini, yine tarihsel, toplumsal ve ekinsel parametrelere koşut olarak ele alacak ve çıkış ürünü ile varış ürünü arasında oluşum süreçlerinde yaşanan benzerlikleri ve/veya farklılıkları Even Zohar'ın "çoğuldizge kuramı" çerçevesinde inceleyecektir.

Kültür araştırmaları "kültür" kavramını "yüksek kültür", "popüler kültür" altbaşlıkları altında incelerler. Değerlendirilmesinde estetik, hazcı, ideolojik, politik unsurların yanı sıra toplumsal ve cinsel kimliklerin de devreye girdiği yazına karşıt olarak popüler yazın popüler kültürün bir katmanı olarak değerlendirilebilir. Popüler yazına işlerlilik kazandıran yapıtlar birçok özellikleri içlerinde barındırırlar. Bu yapıtlar beylik sözlere, sık yinelemelerin kullanıldığı kolay bir anlatımla herkesin inanışlarına, kimseyi ürkütmeyen düşüncelere yer verirler. Bu yazın türü halkın ilgi duyacağı türde basitleştirilmiş kişilikleri, beklenmedik olaylar ile abartılı durumların ortaya çıktığı serüvenleri konu alır. Popüler anlatı okuyucunun bakış açısını az çok şekillendirir, gündelik gerçekliği, zayıfların güçlülerden öç aldığı düşlerle arındırarak ona sunar. Kadın ile erkeğin zayıflıkları, duygusallık, çok fazla korkutmadan ürkütme, önyargılar, engellenen aşklar, hafif bir erotizm, sosyal statü karşıtlıkları, canlı ve sürükleyici bir üslupla ele alınır. Popüler roman bir kaçış aracı olarak okuru düşlediği dünyaya götürmeyi amaçlar.

Popüler yazın ile endüstri devrimi arasında, yayıncılığın endüstrileşmesi bağlamında sıkı bir bağ söz konusudur. Özellikle sermayenin yayın alanına girmesiyle bir meta haline dönüşen yazın, kâr güdüsüne tâbi olmuştur. Yüksek kültürün dışında kalan geniş halk kitlelerinin eğitim yapısına, bilgi ve zevk düzeyine, duygusal beklentilerine bağlı olarak ortaya çıkan popüler roman yazarının amacı bu bağlamda olabildiğince çok okura ulaşmak, böylece çok para kazanmaktır; bunu da ancak sınırlı bir eğitim ve zevk düzeyindeki okurun istediği biçimde yazarak başarabilir.

Popüler roman tarihsel izlekler de içerebilir, ancak tarihi romanlardan farklı bir yapıya sahiptir. Bizim inceleyeceğimiz Michel Zécvaco'nun kaleme aldığı popüler roman serisi de Fransa tarihinin belli bir dönemini konu almasıyla bu doğrultudadır.

Les Pardaillan Serisi

1860 yılında Korsika adasının Ajaccio şehrinde doğan ve 1918'de Eaubonne'da ölen serinin yazarı Michel Zévaco Fransız popüler romanın önde gelen isimlerinden biridir. Yazar kimliğinin yanı sıra anarşist bir gazeteci olarak da tanınan Zévaco, özellikle *Les Pardaillan* serisiyle uluslararası bir üne sahip olmuş ve tefrika-romanlar yayımlayarak döneminin en çok kazanan yazarları arasına girmiştir. Üretkenliği

kadar tarihi romanlarının kurgusuyla da ünlü yazar Alexandre Dumas (père)'le karşılaştırılır. Kaleme aldığı *Les Pardaillan* serisi genelde geniş okur kitlesine, "vur kır romanı" niteliğiyle de özelde erkek okur kitlesine yöneliktir. Bu ünlü ve hayli hacimli tarihi roman serisi önceleri tefrika halinde günlük gazetelerde dört ayrı bölüm olarak yayımlanmıştır. İlk olarak 1902'de *La Petite République*'te *Par le fer et par l'amour* yayımlanır. Bunu 1903'te yine aynı gazetede yayımlanan *La Fausta* izler. 1912'deyse *Le Matin*'de *Pardaillan et Fausta* ve 1913'te aynı yayın organında *Le Fils de Pardaillan* yayımlanır.

Kitap olarak yayımlanmasıysa farklı yayınevleri tarafından farklı bir sıralamaya göre yapılacaktır. Birbirini izleyen bir zaman akışına göre kaleme alınmış olan seri her bölümü iki kitaptan oluşan beş bölüm olarak değerlendirilmektedir. Toplam on romandan oluşan bu seriyi bir tabloyla gösterecek olursak:

***Les Pardaillan* Serisi:**
I. Bölüm: (1553-1572, kral IX. Charles dönemi)
1) *Les Pardaillan,* Fayard Yayınevi, (1907).
2) *L'Épopée d'amour,* Fayard Yayınevi, (1907).
II. Bölüm: (1588-1589, kral III. Henri dönemi).
3) La Fausta, Fayard Yayınevi, (1908).
4) Fausta vaincue, Fayard Yayınevi, (1908).
III. Bölüm: (1590, kral IV. Henri ve II. Philippe dönemi)
5) *Pardaillan et Fausta*, Fayard Yayınevi, (1913).
6) *Les Amours du Chico*, Fayard Yayınevi, (1913).
IV. Bölüm: (1610, kral IV. Henri dönemi)
7) *Le Fils de Pardaillan*, Tallandier Yayınevi, (1913).
8) *Le Trésor de Fausta*, Tallandier Yayınevi, (1913).
V. Bölüm: (1614, naip Marie de Médicis dönemi)
9) *La fin de Pardaillan*, Tallandier Yayınevi, (1926).
10) *La fin de Fausta*, Tallandier Yayınevi, (1926).

İçinde birçok karakteri barındıran, karmaşık olay örgüsüyle bu destanımsı anlatı II. Henri'nin hükümranlığında 1553'lerde başlar ve 1614'te Marie de Médicis'nin naiplik döneminde son bulur. Bu zaman akışında Fransız tarihinin ünlü simaları Catherine de Médicis ile Guise Dükü, XIII. Louis ile Concini, IV. Henri ile II Philippe ya da Papa Sextus ile Engizisyon yargıcı Espinosa okuyucunun karşısına çıkacak ve anlatı çeşitli entrikaların, düelloların yaşandığı renkli bir sahneye dönüşecektir. Bu

anlatıya bir anlam yükleyen ve bir bütünlük sağlayansa kahramanlıklarıyla ve gönül yüceliğiyle ünlü, şövalye Jean de Pardaillan olacaktır. Mutsuz aşk yaşamına karşın, teselliyi kılıcını kralın hizmetine sunarak bulmaya çalışan bu gözü pek kahraman hep krallığı koruyacak ve düşmana, komplolara tüm gücüyle karşı koyacaktır. En güçlü düşmanıysa krallığı eline geçirmek için elinden gelen her kötülüğü yapan güzel prenses Fausta'dır; onun güzelliğine kapılıp ondan bir çocuk sahibi olsa da bu hırslı kadının tüm planlarını bozmayı başaracaktır. Anlatı Fausta'nın düzenlediği bir patlamayla son bulacak, ancak ucu açık bırakılarak Pardaillan'ın ve ezeli düşmanı Fausta'nın ölüp ölmedikleri bilinmeyecektir. Beklenmedik olayların yaşandığı, girift serüvenlerin yer aldığı olay örgüsüne koşut olarak romanın başkahramanı Pardaillan karmaşık bir insan figürü sunar okuyucuya. Kılıcıyla düzeni korumaya çalışan, iyi yaşamayı seven, krallarla olduğu kadar hizmetkârlarla da arkadaşlık eden, kolayca baştan çıkabildiği gibi kolayca kadınları etkisi altına alan bir figürdür bu. Yenilmez bir kahramandan çok, kendi kendinin patronu, hür bir insandır o. Bu niteliğiyle yaratıcısının sözcüsü gibidir âdeta, bu bağlamda Sartre'ın da dediği gibi politika ile kurgunun ilginç bir alaşımı olarak değerlendirilebilir.

Çoğuldizge Kuramı

Even-Zohar'ın ortaya attığı bu kuram Rus biçimcilerinin ve Çek yapısalcılarının geliştirmiş oldukları düşüncelere dayanmakla birlikte farklı bir bakış açısı getirmekte ve dizge kavramına hem artsüremli, hem de eşsüremli yaklaşımı kapsayan devingen bir nitelik yüklemektedir. Çoğuldizge kuramı içinde merkez ve çevre ilişkilerini barındırır, ancak bununla tek merkez ve tek çevre düşünülmemelidir. Bu ilişkileri Even-Zohar "devingen katmanlaşma" olarak adlandırır. Farklı katmanlar arasında yer alan mücadele kuramın eşsüremli yönünü oluştururken, farklı katmanların başka katmanlar üzerinde üstünlük sağlaması kuramın artsüremli tarafını oluşturur, çünkü bu noktada tarihsel bir değişim söz konusudur. Farklı katmanlar arasında yaşanan mücadele sonucunda kimi modeller yer değiştirerek ya merkezden çevreye ya da çevreden merkeze doğru kayarlar ve orada yer alırlar. Şöyle ki merkezde yer alan dizge çevreye itilmeye çalışılırken, çevredekiler de merkeze ulaşmayı hedeflerler.

Çoğuldizge içinde metinler de merkez ya da çevre olmak üzere iki farklı konumda bulunabilirler. Merkeze yerleşen metinler saygın görülen metinlerdir. Saygınlık kavramı sınırları çizilmiş tek bir ilişkiden çok, yeterince açıklanamamış bir ilişkiler yumağını ifade eder ve yazınsal metnin, yalnızca o ana dek elde ettiği statüyü değil, aynı zamanda elde edebileceği olası statüleri de açıklar. Yaratılan yeni seçeneklere koşut olarak yazınsal metinler bulundukları dizgenin çevresinden merkezine doğru kayabilirler, yani saygın katmana geçebilirler ya da tam tersi durumda güçlerini yitirerek merkezden dizgenin çevresine doğru yönelirler, başka bir deyişle belli özelliklerini yitirerek saygın görülmeyen katmanda yerlerini alırlar.

Tüm çoğuldizgenin merkezinde kural olarak, en etkili saygın dizge yer alsa da belli bir donanıma saygınlık niteliği yine de çoğuldizgeyi yöneten grup tarafından verilmektedir. Saygın görülen ile saygın görülmeyen metinler arasındaki devinim metinler arasındaki gerilimlerden kaynaklanır ve çoğuldizgenin ayakta kalabilmesinin önkoşuludur.

Geniş bir ekin dizgesi içinde yer alan birçok dizge gibi, çeviri de bir dizge olarak kabul edilir ve o, yazın çoğuldizgesinin ayrılmaz bir parçasını oluşturur[2]. Çeviri yazının çoğuldizge içindeki konumu önceden belli değildir, merkeze ya da çevreye yerleşebileceği gibi, tutucu ya da yenilikçi başka bir deyişle ikincil ya da birincil konuma da gelebilir.

Çoğuldizge Kuramı Bağlamında *Pardaillan* Serisi

Çıkış metni olarak incelememize konu olan *Pardaillan* serisinin yazın dizgesinde yer almasını hazırlayan nedenleri artsüremli bir yaklaşımla irdelemeye çalışalım.

19.yy. Fransız toplum yapısına baktığımızda köklü bir değişim sürecinden geçen bir toplum karşısında olduğumuzu görürüz. 18.yy.'ın son yarısında yaşanan, Aydınlanma düşüncesinin hazırladığı Fransız İhtilâli'yle ülkenin siyasal, toplumun sınıfsal yapısının tamamen değiştiğini, 18.yy'da İngiltere'de başlayarak tüm Avrupa'ya yayılan endüstri devrimiyle ekonomik açıdan yeni bir yapılanmaya gidildiğini, buna bağlı olarak ekinsel boyutun da büyük ölçüde değişime uğradığını söyleyebiliriz. Bilindiği gibi yazın dizgesi ekinsel alanın temel direklerinden birini oluşturur ve yazın dışı olguların da devreye girdiği bir etkileşim sürecinde yapılanır. Bu süreçte rol oynayan öğeleri 19.yy. Fransa'sına genel bir bakışla sıralamaya çalışalım:

Siyasal alanda 1800-1900 yılları arasında Fransa, Konsül, İmparatorluk, Restorasyon, Temmuz monarşisi, II. Cumhuriyet, II. İmparatorluk, III. Cumhuriyet dönemleri olmak üzere yedi farklı rejim değişikliğine sahne olur. Ekonomik alanda da teknolojik gelişmelere bağlı olarak büyük değişiklikler söz konusudur. Buhar kuvvetinin demir ve deniz yolu araçlarına uygulanmasıyla taşımacılıkta ve bunun uzantısı olarak sanayi alanında bir devrim yaşanır, iletişim olanakları gelişir ve bir ağ gibi ülkeyi sarar. Sanayi yatırımları beraberinde büyük servetlerin yapılanmasını da getirir ve zenginleşen burjuva sınıfının yükselişiyle iktidar artık soyluların değil bu yeni sınıfın kontrolüne geçer.

Yazınsal alanda romantizm, realizm, natüralizm, parnas ekolü, sembolizm gibi akımlar ortaya çıkar. Siyasal düşüncede liberalizm ve sosyalizm, felsefe alanındaysa pozitivizm öne çıkan ve damgasını vuran düşünce akımları olur.

Yukarıda sözünü ettiğimiz durumların devreye girmesiyle toplum yapısında önemli bir yer değişimi yaşanmış, merkezde yer alan soylu kesim çevreye itilmiş,

yerini çevreden merkeze doğru kayan ve buraya yerleşen burjuva sınıfına bırakmıştır. Hep çevrede kalmış olan yoksul kesimse, yine çevrede kalmakla beraber eskiye oranla az da olsa kıpırdamaya başlamıştır.

Çoğuldizge kuramı gereğince *dizgenin hem kendi içinde kapalı hem de diğer ağlarla bağlantılı bir ilişkiler ağı*[3] olması nedeniyle yukarıda çizdiğimiz tablo, yazın çoğuldizgesiyle de etkileşim içinde olacaktır. Bu noktadan yola çıkarak 19.yy. Fransız yazın çoğuldizgesini ele alırsak içinde saygın ve saygın görülmeyen olarak iki farklı yazın dizgesini barındırdığını görürüz. Bizi bu noktada saygın olarak kabul görmeyen popüler yazın dizgesi ilgilendirmektedir. 19.yy. Fransız saygın yazınına koşut olarak gelişen, kara romandan tarih romanına, mizah romanından müstehcen romana ya da aşk romanına dek birçok türü içinde barındıran ve saygın görülmeyen yazın olarak kabul edilen bu türün Fransa'daki gelişimini ana hatlarıyla ele almaya çalışalım.

1800'lerin başlarında İngiltere'deki kara romanın izlerini taşıyan, bu roman türü ile popüler roman arasındaki geçiş sürecinde öne çıkan yazar Victor Ducange, sıradan insanların yaşamlarından, mutsuzluklarından, umutlarından beslenerek bu türün ilk örneklerini verir. Bu türün gerçek yaratıcısıysa, Ducange'la aynı tarihlerde yaşamış olan Pigault-Lebrun olacaktır.

1836 yılında *Le Siècle* ile *La Presse* başlıklı gazeteler tefrika-romanlar yayınlamaya başlarlar. Yeni teknikleri kullanmaya başlayan yayıncı Gervais Charpantier 1838'de fiyatları ucuzlatarak denebilirse bir devrim yaratır. 1843'te *Le Journal des Débats* başlıklı gazete de abone sayısını artırmak amacıyla tefrika-roman yöntemine başvurarak Eugène Sue'nün *Mystères de Paris* romanını yayınlamaya başlar ve önemli bir başarı kazanır. 1844'te gelindiğinde bu kez *Le comte de Monte-Cristo* ile *Les trois mousquetaires* başlıklı yapıtlarıyla Alexandre Dumas (père) tefrika-roman sahnesinin başaktörü konumuna gelir. 1845'te yayıncı Gustave Barba "Resimli popüler roman" serisini çok ucuza piyasaya sürünce yeni bir devrim yaşanmış olur ve "popüler roman" terimi ucuz baskı olarak ticari yerini alır. Fiyatlar ucuz olsa da yine de dar gelirli kesimin alım gücü dışında kalırlar. Bu kesimin ihtiyacını gidermek üzere kitap kiralayan "okuma odaları" ortaya çıkar. 1840-60'lı yıllarda Sue, Soulié, Kock gibi yazarlar bu türün en önemli temsilcileri olarak öne çıkarlar. Bunlardan Paul de Kock'un yapıtı sosyal içeriklidir ve gündemin bir yansıması niteliğindedir. Özellikle erkek okura hitap eden Kock'un romanlarında okur okuduklarıyla özdeşleşme süreci yaşar.

Okur-yazar kitlelerinin çoğalmasıyla 1863'e gelindiğinde, artık hemen hemen her bütçenin ulaşabileceği, büyük ses getirecek olan günlük gazete *Le Petit Journal*'ın piyasaya çıkması için gereken ortam hazırdır. Abonmanla satılmayan, dört sayfalık bu günlük gazete, kullandığı yeni teknolojiyle ucuza mal edilir ve gerek her bütçeye

uygun beş santimlik fiyatıyla, gerekse halk diline yönelik dil düzeyiyle yüksek bir tiraj elde ederek basın alanında bir devrim yaratır.

Popüler romanın olgunluk çağı olarak nitelendirilebilecek 1870-1920 dönemine suça dayalı entrikalar, zîna, miras kavgaları gibi genelde paranın etrafında dönen, iyilerin kurban konumuna düştüğü izleklerin ön plana çıktığı "kurbanın romanı" (roman de la victime) egemen olur.

1870-80'li yıllarda tefrika-romanlarla rekabet edecek olan fasiküller ortaya çıkar. Kurulan yeni yayınevleri (Rouff, Arthème Fayard, Ferenczi, Tallandier) yalnızca popüler roman basımına odaklanırlar.

1900'dan itibaren popüler roman en geniş okur kitlesine ulaşır. *Le Petit Journal, Le Petit Parisien, Le Matin, Le Journal* gibi gazetelerde yayımlanan tefrika-romanlar özellikle kadınlar tarafından büyük ilgi görür. 1900-1920 döneminde popüler roman ağırlıklı olarak burjuva bir kitleye yönelir, bu döneme Michel Zévaco, tarihi roman türündeki *Pardaillan* serisiyle damgasını vurur.

1920 sonrasındaysa yeni bir dönemin başladığı, popüler romanda yazınsal romanların yöntemlerini çağrıştıran psikolojik öğelerin öne çıktığı gözlemlenir.

Fransız yazını çoğuldizgesi içinde saygın olarak kabul edilmeyen bir tür olması nedeniyle kanımızca popüler yazını ayrı bir dizge olarak değerlendirmek gerekecektir. *Çoğul dizge doğası gereği birden fazla merkeze ve birden fazla çevreye sahiptir ve bu dizgeler arasında da Even-Zohar'ın transfer olarak adlandırdığı alışverişler gerçekleşir*[4] saptamasına dayanarak yazın çoğuldizgesinin, saygın yazın dizgesinin yanı sıra saygın görülmeyen yazın dizgesini de içinde barındırdığını söyleyebiliriz. İlk olarak 1902'de okurla tanışan *Pardaillan* serisi popüler romanın olgunluk çağı (1870-1920) döneminde ortaya çıkmıştır. Bu süre zarfında ürünün tüketimini kolaylaştıracak koşulların ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Yaptığımız araştırmada ulaştığımız verilere göre 19.yy'ın ortalarına doğru devrim sonrası dinamiklerin tetiklediği anlayışla okur-yazar olmayan kitleleri eğitme seferberliği başlatılmış ve buna göre 1833'te Guizot yasasıyla her ilçeye okul zorunluluğu getirilmiş, 1836'da Pellet yasasıyla kızlara okuma hakkı tanınmış, 1881'de devlet okullarında parasız eğitim verilmeye başlanmış, 1882'de 13 yaşına kadar öğretim zorunlu olmuş ve 1890'dan itibaren de saygın görülen yazın metinleri müfredata alınmıştır[5]. Bu veriler ışığında düşünecek olursak 1902-1918 yılları arasında üretilen ve özellikle tefrika-roman biçiminde günlük gazeteler aracığıyla kolaylıkla okuyucuya ulaştırılan *Pardaillan* serisinin tüketimi için gerekli ortamın hazır olduğunu söyleyebiliriz. Elimizde ürünün tüketimine yönelik sayısal veriler olmamasına karşın, dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda, yazarın çok üretken bir biçimde, neredeyse seri üretime geçtiğini, hemen hemen her yıl, hatta kimi zaman yılda iki roman yayımladığını, ölümünden sonra da yayımlanmamış romanlarının yayımlandığını,

öteki romanlarının günümüze dek yayımlanmayı sürdürdüğünü görmekteyiz. Böylece tüm bu etmenlerden dolayı söz konusu merkeze yerleştiğini, hatta uzun bir süre boyunca yerini koruduğunu söyleyebiliriz.

Çeviri Ürün Bağlamında Türkçede *Pardayanlar*

Türk okurun *Pardayanlar*'la ilk olarak tanışması 1909 tarihine rastlar. Bu tarih uzun bir sürecin başlangıcı olacaktır, çünkü bu süreç günümüzde de devam etmektedir. Bilindiği gibi Yeni Türk yazını 19.yy.'ın ikinci yarısında, özellikle Fransız etkisiyle doğmuş ve Tanzimat döneminde yapılan çevirilerin bu gelişmeye katkısı büyük olmuştur. Türkiye'de çeviri etkinliğinin geçirdiği aşamalara geçmeden önce Türkiye'nin toplumsal değişiminin kökeninde yer alan Batılılaşma arzusunu, inceleme ürünümüzle bağlantılı olduğu için, çok kısa bir biçimde de olsa vurgulamamız gerekecektir. Olası okuyucu potansiyelini belirlemek için Türkiye'de okur-yazar nüfusa ilişkin sayısal verilere bakacak olursak şu bilgilere ulaşabiliriz:

Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda 6 ve daha yukarı yaşlarda bulunan 12.862.754 kişinin 10.344.981 kişisi okuma yazma bilmemektedir.

1980 yılı sayımlarına göre 6 yaş ve yukarısındaki 37.523.622 kişiden 12.197.323'ü okuma yazma bilmemektedir, ancak 25.311.210'u okuryazardır. (3 kişiden 2 kişi okuma yazma bilmektedir). 1990 yılı sayımlarına göre 6 yaş ve yukarısındaki 49.163.110 kişiden 39.555.483 kişi okuryazardır. 2002'de yetişkin okuryazarlık oranı kadınlarda % 79,9, erkeklerde %95,3'tür.[6] Ayrıca 1932'de Halk Evleri'nin, 1940'da Köy Enstitüleri'nin kurulması okuryazar sayısının artmasında ve ekinsel kalkınma bağlamında önemli bir rol üstelendiklerini de vurgulamak gerekir.

19.yy. ortalarında Osmanlı yazını çoğuldizgesinde saygın görülen yazın türü olarak Divan Edebiyatı merkezde yer alırken, saygın görülmeyen bir tür olarak Halk Edebiyatı çevrede kalmaktaydı. Saliha Paker'in de belirttiği gibi *Divan şiiri ve düzyazısı belirgin biçimde 'kemikleşmişken', alt katmanlar da yenilik üretemez durumdaydılar. Tanzimat'ın önde gelen edebiyatçılarının bu durağanlığın bilincinde oldukları, önlerinde açılmakta olan Batı edebiyatının yaratıcı güçlerini araştırma çabalarından açıkça anlaşılıyordu*[7]. Bunun uzantısı olarak, aşağıda da belirteceğimiz gibi çeviri yazın, çoğuldizgenin çevresinden merkezine doğru ilerleyecek, onu biçimlendirecek ve bunu yalnızca saygın görülen "ithal" yazın olarak değil, şehirli okur kitlesinin tükettiği popüler yazın olarak da merkeze yerleşecektir.

Bu bağlamda çeviri yazının geçirdiği aşamalara kısaca değinelim:

Tanzimat döneminde yazın yeniliklerine doğru atılan ilk adım Fransız yazınından Türkçeye yapılan çevirilerdir. 1860'ların sonundan itibaren gazeteler, Hugo, Chateaubriand, Bernardin de Saint Pierre, Dumas gibi Fransız yazınının önde

gelen yazarlarından çevrilmiş tefrika-romanlar yayımlamaya başlarlar ve böylece çeviri yazının yaygınlaşmasına aracı olurlar[8]. *1876-1917 yılları arasını kapsayan bir döküme göre, tüm yazınsal çevirilerin sayısı, 1876-1908 yılları arasında 887, 1906-1917 yılları arasında 229 olmak üzere toplam 1116'dır*[9].

Cumhuriyetin kurulmasından Mustafa Kemal'in ölümüne dek geçen süreçte ekonomik kalkınmaya ağırlık verilirken, 1940'lı yıllara gelindiğinde devletin temel politikasının ekinsel kalkınmaya yönelik olduğu gözlenmektedir. Even-Zohar'ın terminolojisini kullanacak olursak 1940'lı yıllarda devlet eliyle yürütülen "ekin planlaması" gereği saygın görülen yazın çevirileri MEB yayınları tarafından yayınlanırken öbür yandan özel sektörde yayınevlerinin sayıca çoğaldığı, özellikle çevirilere ve popüler romanlara yönelen yayıncılığın artık kârlı bir iş olmaya başladığı gözlenir[10]. Bu dönemde başlatılan çeviri seferberliği dünya klasiklerinin yanı sıra çağdaş yapıtların çevirilerini de Türk okuruna kazandırır. *Sayıları her yıl artan bu çevirilerin yayımı 1941 yılında 13 kitapla başlamış, bu sayı 1942'de 27'yi; 1943'te 69'u; 1944'teyse 105'i bulmuştur. İlk dört yılda toplam 214 klasik yapıt yayımlanmıştır. (...) Bu sayı, Tercüme Bürosunun 1967'de siyasal bir kararla dağıtılışındaysa bini çoktan geçmiştir*[11].

1950-1975 arasındaki zaman diliminde yaşanan siyasal gelişmelere koşut olarak ekinsel düzlemde de bir gerileme gözlenir ve serbest pazar ekonomisinin de devreye girmesiyle sayıları hızla artan yayınevleri saygın görülen yazın ürünlerinden çok, kâr etme olasılığı yüksek, popüler yazın ürünlerine yönelirler. Aşk romanları, pembe romanlar, seks romanları en çok satanlar arasına girer[12].

1975'ten günümüze dek çeviri yazın kapsamında gerek saygın görülen gerek saygın görülmeyen yazın alanında çeviri kitaplar hızla artmıştır.

Çeviri Ürün Olarak *Pardayanlar* Serisinin Kapsamı

Yukarıda vermeye çalıştığımız bilgilerden de anlaşılacağı gibi *Pardayan* serisinin çevrilmeye başlandığı yıllarda, roman okuru olarak nitelendirilebilecek okur sayısına ilişkin elimizde sayısal veriler olmamasına karşın, ülke nüfusuna oranla çok düşük olduğunu tahmin etmek zor değildir. Ancak buna rağmen bize göre şaşırtıcı olan, Michel Zévaco gibi çok ürün vermiş bir yazarın neredeyse tüm yapıtının çevrilmiş olması, hatta kimi durumlarda aynı roman için aşağıdaki dökümlerden de görüleceği üzere, özellikle *Pardaillan* serisi dışında yer almakla beraber bu serinin bir parçasıymış gibi yayımlanan romanların birden çok çevirilerinin bulunmasıdır. Bu bağlamda *Pardayan* serisinin çeviri profilini Hasan Anamur'un bibliyografya[13] çalışmasına ve çıkış ile varış metni başlıklarını mümkün olduğunca eşleştirmeye dayanarak çizmeye çalışalım. İki aşamada yapacağımız bu gruplama çalışmasının ilk bölümünde özgün *Pardayanlar* serisini ele alacağız.

***Pardayanlar* Serisi**

1) Çıkış metni: *Les Pardaillan,* Fayard Yayınevi, (1907).
Varış metni: *Pardayanlar* (çev. Ragıp Rıfkı), İkbâl Kitabhanesi, 549s., İstanbul, 1325 (1909).[14]
Varış metni: *Pardayanlar* (çev. Ragıp Rıfkı), Şems Matbaası, 549s., İstanbul, 1326 (1910).
Varış metni: *Pardayyan* (çev. Fuad Necdet), Müşterrekü'l-Menfaa-i Osmanî Matbaası, 220s., İstanbul, 1328 (1912).
Varış metni: *Pardayanlar,* (çev. Murad Sertoğlu), Güven Yayınevi, Kahramanlık Romanları Serisi, 390s., İstanbul, 1944 [2.bas.:1949].
Varış metni: *Pardayanlar,* (çev. Cemil Cahit Cem) Baskan Yayınları, 519 s., İstanbul, 1971.
Varış metni: *Pardayanlar,* (çev. Kemal Yalım), Tüm Zamanlar Yayıncılık, 343s., İstanbul, 2001 [2.bas.: 2002].
Varış metni: *Pardayanlar*, (çev. Kemal Yalım), Akyüz Yayınları, 503s., İstanbul, 2003.
2) Çıkış metni: *L'Épopée d'amour*. Fayard Yayınevi, (1907).
Varış metni : *Pardayan'ın Aşkı,* (Çev.Cemil Cahit Cem), Güven Yay., 317.s., İstanbul, 1945, [2.bas. Baskan Yay.406s.,1972].
Varış metni: Pardayanlar. *Aşk Destanı*, (Çev. Belirtilmemiş), Oluş Yayınevi, s. 619, İstanbul, 1972.[15]
Varış metni: *Pardayanlar. Aşk Destanı* (çev. Kemal Yalım), Tüm Zamanlar Yayıncılık, 2. Kitap, 570s., İstanbul, 2000.
3) Çıkış metni: *La Fausta,* Fayard Yayınevi, (1908).
Varış metni: *Pardayanlar. Fausta* (çev. A. Zeki), Manzume-i Efkâr Matbaası, 608s., İstanbul, 1326 (1910).
Varış metni: *Pardayanlar. Fausta,* (çev. Fuad Vecdet), Müşterekü'l Menfaa Osmanlı Mat, 220 s., İstanbul, 1328 (1912).
Varış metni: *Pardayanlar. Fausta,* (çev. Kemal Yalım), Tüm Zamanlar Yayınları, 3. Kitap, 485s., İstanbul, 2000.
Varış metni: *Pardayanlar. Fausta, (*çev. Derya Özdin), Erko Yayıncılık, Tarihi Roman Dizisi, 224s., İstanbul, 2006
Varış metni: *Pardayanlar. Fausta,* (çev. Lizet Deadato), Erko Yayıncılık, Tarihi Roman Dizisi, 224s., İstanbul, 2007.
4) Çıkış metni: *Fausta vaincue* , Fayard Yayınevi, (1908).
Varış metni : *Pardayanlar. Mağlup Fausta,* (çev. A. Zeki), Arşak Garoyan Matbaası, 2 cilt, 503s., İstanbul, 1329 (1913).
Varış metni : *Pardayan'ın İntikamı,* (Çev.Cemil Cahit Cem), Güven Yay., 336.s., İstanbul, 1945/1959, [2.bas. Baskan Yay., 496s.,1971].

Varış metni: *Pardayanlar. Fausta Yeniliyor*, (çev. Suavi Gündem), Oluş Yayınları:44, Oluş Yayınevi, 459s., İstanbul, 1971.
5) Çıkış metni: *Pardaillan et Fausta,* Fayard Yayınevi, (1913).
Varış metni: *Pardayanlar. Pardayan ve Fausta* , (çev. Atilla Bostancıoğlu), Oluş Yayınevi, 403s., İstanbul, 1971.
Varış metni : *Pardayan'a Karşı Fausta,*(Çev.Cemil Cahit Cem), Güven Yay., 331.s., İstanbul, 1945.
Varış metni: *Pardayanlar. Pardayan ve Fausta*, (çev. Cemil Cahit Cem), Baskan Yayınları, 426s., İstanbul, 1972.
6) Çıkış metni: *Les Amours du Chico*, Fayard Yayınevi, (1913).
Varış metni: *Pardayanlar. Chico'nun aşkları*, (çev. Bülent Arıbaş), Oluş Yayınları: 46, Oluş Yayınevi, 472s., İstanbul, 1971.
Varış metni: *Pardayanlar. Chirico'nun aşkları*, (çev. Kemal Yalım), Tüm Zamanlar Yayınları, 6. Kitap, 362s., İstanbul, 2001.
Varış metni: : *Pardayanlar. Chico'nun aşkları,* (çev. Lizet Deadato), Erko Yayıncılık, Tarihi Roman Dizisi, 190s., İstanbul, 2007.
7) Çıkış metni: *Le fils de Pardaillan,* Tallandier Yayınevi, (1913).
Varış metni : *Pardayanlar. Pardayan'ın Oğlu*, (çev. Cemil Cahit Cem), Güven Yayınevi, Kahramanlık Romanları Serisi, 424s., İstanbul, 1946.[2.bas.: Baskan Yay., 473 s., İstanbul, 1973].
Varış metni: *Pardayanlar. Pardayan'ın oğlu*, (çev. Kemal Yalım), Tüm Zamanlar Yayınları, 7. Kitap, 288s., İstanbul, 2001.
8) Çıkış metni: *Le Trésor de Fausta,* Tallandier Yayınevi, (1913).
Varış metni : *Pardayan'ın Milyonları*, (çev. Cemil Cahit Cem), Güven Yayınevi, Kahramanlık Romanları Serisi, 414s., İstanbul, 1946 [2.bas.: Baskan Yay., 433 s., İstanbul, 1973].
Varış Metni: *Pardayanlar. Fausta'nın Hazinesi,(*çev. Ceri Harsa / Ahmet Yıldırım), Oluş Yayınları: 48, Oluş Yayınevi, 333s., İstanbul, 1972.
Varış metni: *Pardayanlar. Fausta'nın Hazinesi,* (çev. Kemal Yalım), Tüm Zamanlar Yayınları, 8. Kitap, 285s., İstanbul, 2002.
9) Çıkış metni: *La fin de Pardaillan*, Tallandier Yayınevi, (1926).
Varış metni: *Pardayanlar. Pardayan'ın Sonu*, (çev. Cemil Cahit Cem), Güven Yayınevi, Kahramanlık Romanları Serisi:, 397s., İstanbul, 1946, [2.bas.: Baskan Yay., 349 s., İstanbul, 1973].
Varış metni: *Pardayanlar. Pardayan'ın Sonu*, (çev. Kemal Yalım), Tüm Zamanlar Yayınları, 9. Kitap, 295s., İstanbul, 2002
10) Çıkış metni: *La fin de Fausta.* Tallandier Yayınevi, (1926).
Varış metni: *Pardayanlar. Fausta'nın Sonu,* (çev. Süheyl Becan), Oluş Yayınevi, 374s., İstanbul, 1972

Pardaillan çevirilerinin dökümünü incelediğimizde Michel Zévaco'nun başka yapıtlarının bir kısmının da *Pardayan* üst başlığıyla, aynı serinin bir parçasıymış gibi çevrilip yayımlandığını görmekteyiz. Sayfa sınırlaması nedeniyle buraya taşıyamadığımız bu tür çevirilerin sayısı yaklaşık 50 civarındadır. Bu noktada bir uyarıda bulunmak isteriz. Çıkış ile varış metinlerini eşleştirirken özgün başlıkların karşılığı olan ya da olabilecek çeviri başlıklarını kullandık. Her metnin içeriğini bilemediğimiz için elimizdeki bibliyografya çalışmasında yer alan ancak özgün karşılıklarını bulamadığımız çeviriler de söz konusudur. Bunların da adedi yaklaşık 45 civarındadır. Bunlarla ilgili elimizde kesin bilgiler olmadığı için ancak karşılaştırmalı bir çalışma sonucunda kesin bir kanıya varılabilir; bu da başka bir çalışma konusudur ve çalışmamızın kapsamını aşar. Olsa olsa bunların "sözde çeviri" olduklarını ya da aynı metinlerin farklı başlıklarla yeniden yayımlanlandıklarını düşünebilir ya da bir romanın bölünüp birden çok kitap olarak basıldığı gibi varsayımlarda bulunabiliriz.

Pardayan üst başlığıyla yapılan ancak *Pardayan* serisinde yer almayan çevirilerin sayısı özgün serideki kitap sayısından hayli kabarıktır. Türk okurunun 1909 yılında *Pardayan* serisiyle tanışması Michel Zévaco'nun bibliyografyasında *Pardaillan* serisi dışında değerlendirilen *Borjiva!* başlıklı romanın çevirisiyle başlamıştır. Aynı yıl çevrilecek kitapların seçiminde çıkış metinlerinin yayımlanış tarihlerine koşut olarak belli bir düzen kaygısı güdülmeden serinin çevrilmeye başlandığı gözlenmektedir. Çeviri listesine göre, 1909-1915 arasında her yıl *Pardaillan* çevirileri yayımlanmıştır. Savaş yılları ile iki savaş arası dönemdeyse yayımlanan *Pardaillan* çevirisi yok denecek kadar azdır. Buna karşın 1945-1972 yılları arasında hemen hemen her yıl en az bir çevirinin yayımlandığı hatta kimi yıllarda bu sayının çok arttığı gözlenmektedir. 1972 yılından 2000'li yıllara kadar geçen sürede yeni bir *Pardaillan* çevirisinin yayımlanmadığını 2000'den itibarense de yeniden çevrilmeye başlandığını, ancak ilk yıllarda olduğu gibi yine özgün *Pardaillan* serisinin dışına çıkıldığı ve Zévaco'nun öbür yapıtlarından kimi romanların *Pardayanlar* üst başlığıyla çevrildiği görülmektedir[16].

Sonuç

İnceleme metnimize yönelik çıkış ve varış uzamında sürdüğümüz izler çıkış ve varış metinlerinin benzer bir süreçten geçtiğini göstermektedir. Fransa'da, yeni yeni okuma alışkanlığı edinmiş geniş bir kesim tarafından *Pardaillan* serisinin kabul görmesi, Batılılaşma arzusunda olan ve bunu genelde Fransızca aracılığıyla gerçekleştiren Türkiye'nin dikkatini çekmiş olmalıdır. Türkiye'nin benzer bir süreçten geçiyor olmasının da söz konusu yapıtın çevrilmesine yol açtığını varsayabiliriz. Arap harfleriyle yayımlandığı ilk yıllardan, Latin harfleriyle yayımlanmaya başladığı 45'li yıllara kadar yapıtın, saygın görülmeyen yazın dizgesinin çevresinde kaldığını ancak

bu tarihten itibaren yukarıda belirttiğimiz etmenlerden dolayı dizgenin çevresindeki yerini bırakarak, yavaş yavaş merkeze kaydığını söyleyebiliriz. *Pardayan* serisine olan ilginin özellikle savaş sonrası dönemde artarak ortaya çıkmasında yapıtın içerdiği kahramanlık söyleminin de payı olduğu düşüncesindeyiz. Elimizdeki verilere göre serinin, 1945 yılından itibaren merkeze yerleştiğini, merkezdeki yerini de 70'li yıllara kadar koruduğunu söylemek sanırız yanlış olmayacaktır. Ancak 1972 yılından itibaren uzun bir süre için yeni bir *Pardayan* çevirisinin yayımlanmadığını görmekteyiz. Bu dönemde Türkiye'de yaşanan siyasal çalkantılar ve ekinsel yozlaşmalarla birlikte okuma alışkanlıkları da biçim değiştirmeye, okuyucu yeni yeni ortaya çıkan foto-roman türüne kaymaya başlamıştır. Ayrıca popüler yazın dizgesinin bir başka katmanı, aşk ile cinselliği işleyen kitapların çevrilmeye başlanmasının ve bu çevirilerin 1950'lerden itibaren merkeze kaymalarının da *Pardayan* serisini yavaş yavaş çevreye doğru iten bir başka etken olduğu düşüncesindeyiz. 2000'li yıllardan itibaren *Pardayan* romanlarının yeni çevirileri yayımlanmaya başlamıştır, ancak bu çeviriler, günümüzde görece çok büyük boyutlara ulaşmış olan çeviri yayınlar piyasasında azınlıkta kalmaktadırlar ve kanımızca popüler yayın dizgesinin çevresinde çok küçük bir yer kaplamaktadırlar.

NOTLAR

1 Bu çalışmayı, Diller ve Kültürlerarası Çeviribilim Doktora Programı çerçevesinde, Popüler Kültür Ürünleri ve Çeviri Eylemi dersine yönelik olarak gerçekleştirdiğimiz kapsamlı araştırmamızdan yola çıkarak ürettik.

2 Bkz. Even-Zohar, Itamar, "The position of the translated literature within the literary polysystem" "Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu", (çev. Saliha Paker), in *Çeviri Seçkisi II*. Hazırlayan: Mehmet Rifat. 2. bs. Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 125-132.

3 Tahir Gürçağlar, Şehnaz, "Çoğuldizge Kuramı, Uygulamalar, Eleştiriler", in *Çeviri Seçkisi I*, Hazırlayan: Mehmet Rifat. 2. bs. Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.194.

4 *a.y*, s.194-195.

5 Bkz. Académie de Grenoble, La loi Guizot
http://www.ac-grenoble.fr/ecole/maternelle.serezin-de-la-tour/histecole2.htm

6 Sayısal veriler için bkz. Meral, Pınar, "Enflasyon ve enflasyonun okuma alışkanlığına etkisi", in *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 19, Erciyes Üniversitesi Matbaası, Kayseri, 2005, s.309-324.

7 Paker, Saliha, "Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler", in *Çeviri Seçkisi I, Çeviriyi Düşünenler* (Haz. Mehmet Rıfat), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.25.

8 *a.y.*, s.27.

9 Anamur, Hasan, "Önsöz", in *Hasan - Âli Yücel Anma Kitabı*, Yıldız Teknik Üniversitesi Yayını, İstanbul, 1997, s.V.

10 Tahir, Gürçağlar, Şehnaz, "The Politics And Poetics Of Translation In Turkey 1923-1960" başlıklı yayınlanmamış doktora tezi. s. 233.

11 Anamur, Hasan., *a.g.y.*, s.II.

12 Bkz. Bogenç, Demirel, Emine, *Habitus dans le champ de la traduction*, YTÜ Yayınları, İstanbul, 2003, s.47-57.

13 Bkz. Anamur, Hasan, *Fransızcadan Türkçeye Bir Kaynakça Denemesi*, Gündoğan Yay., 1070s., İstanbul, 2013. Çalışma 1716-2008 yıllarını kapsamaktadır.

14 Talat Öncü Özel Kütüphanesi
http://www.oncu.com/eskiharflikitaplarwordpress/index.php/2011/06/15/
pardayanlar-14000/

15 http://www.nadirkitap.com/ask-destani-pardayanlar-michel-zevaco-kitap803966.html

16 Öm.: *Pardayanlar. Don Juan*, (çev. Cemal Altınsu), Akyüz Kitabevi, 506s., İstanbul, 2003.

KAYNAKÇA

1. Académie de Grenoble, La loi Guizot, 20.12.2013 tarihinde http://www.acgrenoble.fr/ecole/matemelle.serezin-de-la-tour/histecole2.htm adresinden erişildi.
2. Anamur, Hasan, "Önsöz", in *Hasan-Âli-Yücel Anma Kitabı*, Yıldız Teknik Üniversitesi Yayını, İstanbul, 1997.
3. Anamur, Hasan, *Fransızcadan Türkçeye Bir Kaynakça Denemesi*, Gündoğan Yay., 1070s., İstanbul, 2013.
4. Bogenç Demirel, Emine, *Habitus dans le champ de la traduction*, YTÜ Yayınları, 169s., İstanbul, 2003.
5. Even-Zohar, Itamar, "The position of the translated literature within the literary polysystem" "Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu", (çev. Saliha Paker), in *Çeviri Seçkisi II*. Hazırlayan: Mehmet Rifat. 2. bs. Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 125–132.
6. Meral, Pınar, "Enflasyon ve enflasyonun okuma alışkanlığına etkisi", *in Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 19, Erciyes Üniversitesi Matbaası, Kayseri, 2005, s. 309–324.
7. Nadir Kitap, 22.12.2013 tarihinde
http://www.nadirkitap.com/ask-destani-pardayanlar-michel-zevaco-kitap803966.html adresinden erişildi.
8. Paker, Saliha, "Tanzimat Döneminde Avrupa Edebiyatından Çeviriler", in *Çeviri Seçkisi I, Çeviriyi Düşünenler* (Haz. Mehmet Rıfat), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.22-32.
9. Tahir Gürçağlar, Şehnaz, "Çoğuldizge Kuramı, Uygulamalar, Eleştiriler", in *Çeviri Seçkisi I*, in *Çeviri Seçkisi I, Çeviriyi Düşünenler* (Haz. Mehmet Rıfat), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2008, s.193-209.
10. Tahir, Gürçağlar, Şehnaz, "The Politics And Poetics Of Translation In Turkey 1923-1960" başlıklı yayınlanmamış doktora tezi.
11. Talat Öncü Özel Kütüphanesi, 25.12.2013 tarihinde http://www.oncu.com/eskiharflikitaplar-wordpress/index.php/2011/06/15/pardayanlar-14000/ adresinden erişildi.

LES HEURTS ET BONHEURS DE LA RÉSILIENCE*

Lelia TROCAN**

LES HEURTS ET BONHEURS DE LA RÉSILIENCE

«Si les régimes communistes séduisirent les intellectuels et les défavorisés du globe durant pratiquement les trois premiers quarts du siècle dernier, il n'en reste pas moins vrai que, communistes orthodoxes exceptés, le monde politique avait, à partir des années trente, formulé non seulement des réserves mais également des critiques, souvent très violentes, à l'encontre des régimes de l'Europe de l'Est. La nouvelle élite au pouvoir, venue prendre la place des premiers révolutionnaires idéalistes, a en effet très vite oublié non seulement les mots d'ordre anciens (l'abolition de l'oppression et de l'exploitation, l'instauration de l'égalité des peuples, de la liberté de la pensée et d'expression), mais aussi leur raison d'être elle-même, c'est-a-dire la création d'une société dénuée de classes sociales. L'expérience communiste dans des pays comme la Roumanie ou la R.D. a abouti, comme on le sait, à un démenti politique et idéologique, à la corruption, à l'État policier, aux violations des droits de l'homme, aux tortures et à la classification des citoyens en amis et en ennemis du peuple en fonction de leurs origines sociales et de leur crédo. Ces réalités ont accéléré le processus d'effondrement, dans le cas de la Roumanie, à la suite des événements sanglants de 1989.» Déportée moi-même, à côté de ma famille, pendant 5 années, je m'en suis sortie mais un demi-siècle est passé pour pouvoir en parler, car dire le malheur est compliqué. Dans les romans que j'ai écrits en ce sens et dont je veux parler, *L'Art de survivre, Les Années de Plomb, Résilience,* j'ai fait la radiographie du totalitarisme et du goulag roumains mais aussi j'ai tenté de reconstruire mon existence et celle de ma famille, d'envisager la capacité du moi traumatisé de se remettre de ses souffrances, ce qu'on appelle *résilience,* d'analyser les facteurs de ce processus diachronique et synchronique, à la fois, de transformer la souffrance en salut, d'agir ainsi et notamment sur la culture.

Mots-clés : *résilience, reconstruction, salut, souffrance, radiographie, totalitarisme, goulag, politique*

THE UNHAPPINESS AND HAPPINESS OF THE RESILIENCE

If the communist regimes seduced intellectuals and the under-privileged in the last three quarters of the 20th century, one may say it is equally true that, apart from some orthodox communists, starting with the thirties, the political world were reserved and often fiercely criticized the Eastern European regimes.The new power elite who replaced the first revolutionary idealists, genuinely and quickly forgot the old regulations (the abolishment of all forms of oppression and exploitation, equality among people, freedom of thought and expression) and its own reason for existence, namely the building of a classless society. The communist experience in such countries as Romania or the

---

* Suite à une erreur technique nous n'avions malheureusement pas pu publier cet article dans le 25ème numéro de Frankofoni. Nous publions dès lors ce texte dans le présent numéro.

** Professeur à la Faculté de Lettres de l'Université de Craïova, Roumanie
dnalrl@yahoo.fr

former Democratic Republic of Germany covered political and ideological disclaim, corruption, a politically-controlled state, the violation of human rights, torture and labeling citizens as either friends or enemies of the people, judging by their social heredity and political beliefs.These realities accelerated the countries' downfall, which, in the case of Romania, was a consequence of the bloody events of 1989. I, myself, though deported with my whole family, managed to live for five years away from home, but it took me half a century to be able to talk about my deportation, since such confessions are difficult to make. In the novels I have written on these matters and which are the topic of my presentation (*The Art of Survival,* Omniscop, Craiova, Romania, 1998; *The Lead Years,* L'Harmattan, Paris, France, 2007; *Resilience,* Sitech, Craiova, Romania, 2011) I tried to analyze totalitarian Romania and its Gulag, but I also attempted to reconstruct my existence and my family's life, to highlight the capacity of the traumatized ego to resurrect from its own ashes, which we call resilience, to analyze the diachronic and synchronic processes that turn suffering into redemption and their cultural consequences.

Keywords: *resilience, reconstruction, redemption, suffering, analyze, totalitarian, gulag, politics.*

D'accord avec Mihai Creangaa, qui signe la *Préface* du roman *Les Années de Plomb*,

> *On peut se demander – ou plutôt on doit se demander ! – comment l'humanité, dans un avenir plus ou moins lointain, considérera le XX^{ème} siècle. Un siècle ravagé par deux guerres mondiales et par de nombreux conflits armés locaux, durant lesquels la population civile a eu infiniment plus à souffrir que les combattants en uniforme. Un siècle sigmatisé par l'expérience brutale et sanglante des plus terribles totalitarismes : le nazisme et le communisme.*
>
> *Va-t-on placer le XX^{ème} siècle sous le sceau des sombres personnalités de Lénine, Staline ou Hitler ? Ou va-t-on se souvenir d'avantage de Boris Pasternak ou de Thomas Mann ? Si nous devons prendre comme critère la popularité, les grands criminels semblent avoir gagné la partie. Bon nombre de gens savent qui a été Hitler. Trop peu de gens savent qui a été Thomas Mann. Bon nombre de gens savent qui a été Staline. Très peu de gens savent qui a été Pasternak. Les portraits de Hitler et de Staline sont conservés et adorés par certains, et des foules défilent parfois en les brandissant. En disant cela, on donne l'impression de désespérer des futures générations. Mais ce serait les déconsidérer de penser que la popularité sera le seul critère de leur jugement.*

Suite au IX^{ème} Colloque International sur la *résilience*, organisé à Salon-de-Provence les 18 et 19 mai 2006, j'ai approfondi mon analyse du concept de *résilience*, cette faculté humaine, acquise dès l'enfance, qui permet de nous remettre de nos blessures ou de nos traumatismes les plus profonds, des épreuves les plus terribles. C'est la capacité que l'on a à vivre ou *survivre* en dépit des obstacles. Je veux démontrer ici que c'est dans cette difficulté que l'être humain progresse et se construit.

Les travaux réalisés par Boris Cyrulnik à travers une approche pluridisciplinaire, mêlant neurobiologie, biochimie, psychologie, sociologie et autres disciplines, nous ont profondément éclairée. Le message le plus important de ces livres remarquables, c'est que l'histoire n'est jamais écrite.

De plus, ces écrits interrogent les rapports entre mémoire, mémorisation, traumatisme. L'auteur confronte sa recherche sur l'articulation entre l'individuel et le collectif. La première, la deuxième guerres mondiales, la déportation sont des événements emblématiques pour étudier la conservation d'un récit qui «ferait mémoire» au plan collectif ; la mémoire se fonderait sur des images, car «faire mémoire», c'est aussi et avant tout «parler aux autres» et donner à voir un événement subtil que l'on a du mal à dire et à raconter. L'image schématise la pensée et ainsi prend un pouvoir plus grand sur les esprits. Notre mémoire est un acte d'emprise des images, si la réception se fait sans médiation ou isolement.

Le communisme est toujours paradoxal. C'est en permanence une tension insoluble qui trouve toujours une solution, une impossibilité patente de *survivre* qui arrive inévitablement à *survivre*, à continuer, qui arrive au geste vital de la résistance de l'être humain devant tout mécanisme de dissolution, de terreur ou de discipline carcérale d'une société qui mise sur la métamorphose de l'être humain dans un mécanisme biologique, dans un soldat de la victoire apocalyptique de l'économie et de la justice communistes. Le communisme est l'espace-temps d'une éternelle falsification de toute existence authentique, de toute authenticité morale, éthique. Le communisme est l'erreur qui devient vérité, le faux qui s'authentifie, le compromis qui gagne la partie. Le geste quotidien, la *survivance* quotidienne, le mensonge quotidien, l'héroïsme quotidien, tout se mêle dans la réalité indescriptible d'une société damnée. L'existence de chacun de nous, jour par jour, pousse à la *survivance*, au combat pour l'identité, pour la liberté, pour l'annihilation de la peur et de la terreur sociale et politique, conduit, chaque jour, à la normalité, à la décence. Parmi les ruines du système, parmi ses camps de concentration, l'homme, les gens se frayent un chemin, leur chemin, de la résistance, du mensonge, de la dissimulation ou de l'héroïsme. C'est pourquoi les prisonniers du communisme ont impérieusement besoin de chroniqueurs du calvaire qu'ils ont longuement enduré. La voix des survivants des prisons communistes, avec leur terreur, leurs frustrations, mais aussi avec ses satisfactions, dont la plus importante est la *survivance*, doit être enfin entendue. Entre le réveil et le coucher, la vie est une continuelle aventure, une série d'épreuves pour lesquelles la résistance, le courage et la chance sont plus que nécessaires.

Les rescapés veulent se faire entendre, retrouver ainsi leur humanité et leur pouvoir de penser. Le témoin doit éviter deux écueils. Certes, le silence tue les victimes une

seconde fois. Mais la parole peut trahir leur mémoire. Se taire est interdit, parler est impossible. Vaincre la surdité du monde, trouver un langage approprié, témoigner de la mort pour la vie, tel est le défi que relève la *résilience*.

Témoigner est difficile. Il s'agit de faire comprendre à l'humanité, par les mots, des actes inhumains commis par des humains ; la faiblesse des paroles, quant au vécu abominable, est évidente, car elles traversent doutes et polémiques. Face à la perte, à l'adversité, à la souffrance que nous rencontrons tous un jour ou l'autre au cours de notre vie, plusieurs stratégies sont possibles : soit s'abandonner à la souffrance et faire une carrière de victime, soit faire quelque chose de sa souffrance pour la transcender. La *résilience* n'est pas du tout une histoire de réussite, c'est l'histoire d'un condamné à mort qui invente une stratégie de retour à la vie ; ainsi, ce n'est pas l'échec qui doit se trouver au premier plan, c'est, au contraire, le devenir imprévisible, aux solutions surprenantes. La fabrication d'un récit de soi remplit le vide de nos origines qui troublait notre identité. On bricole une image, on donne cohérence aux événements, on répare une blessure injuste. Un récit n'est pas le retour au passé, c'est une réconciliation.

L'expérience du déporté n'est pas indicible, mais il est nécessaire de la transformer dans un espace de création. Seule l'imagination permet de parler d'une réalité qui dépasse l'imagination. Une cohabitation s'impose entre le fictionnel et le réel. Seul un récit qui serait une oeuvre d'art saurait restituer, dans son évocation ramassée et poignante, ce qui fut une existence en enfer. Nous sommes toujours horrifiés par de telles révélations mais, en même temps, fiers de la force dont certains auteurs ont fait preuve pour écrire de tels livres, car les plus terribles témoignages du goulag ont été et sont encore systématiquement ignorés. Pour construire ou déconstruire, comme l'affirme Derrida, il faut des faits précis. Pour argumenter, on en a besoin également. Nous ne devons que remplir de contenu cette prétention.

Il est esentiel de s'arrêter sur le rôle du destinataire car il valide le statut du récit. Le vrai problème c'est d'écouter. La présence de l'autre, qui écoute, permet la réappropriation du monde. L'écriture est la seconde étape du témoignage. Il s'agit de communiquer le factuel par le fictionnel.

Reste la question de la mise en forme. Nous nous avons demandé quel langage choisir alors que la déportation avait marqué une rupture entre le langage et le réel. Il a fallu intégrer l'extermination des déportés dans un processus historique et lui rendre un sens.

Appréhender la réalité du mal suppose le dépassement du référentiel, l'accès aux substrats de l'imaginaire et du symbolique. Transformer l'histoire en mythe, traduire des événements réels de façon allégorique, tout cela révèle mieux le réel innommable.

La problématique de l'appréhension du réel par le discours concerne tous les textes, qu'ils soient historiques ou littéraires. En tant qu'auteur, j'ai essayé de filtrer, de reconstruire le réel, subjectivement, à partir de ma vision. Romanciers comme historiens médiatisent le réel par le langage. Roman et histoire sont deux reflets du réel. L'oeuvre des romanciers historiens renforce la connivence entre la littérature et l'histoire.

Il n'est pas question ici de dresser un panorama de la littérature concernant la déportation, mais de baliser le domaine où elle s'inscrit, de légitimer ses récits d'un moment singulier de l'Histoire où l'humanité a été mise en question, de la situer face aux écrits historiques. L'essentiel, en définitive, est d'attirer l'attention du public et de l'amener à réfléchir. Relayer les voix des victimes, celles des témoins et celles des tortionnaires signifie s'inscrire dans la mouvance de l'écriture de l'irréprésentable.

Mes livres, *L'art de survire*, 1998, *Les Années de plomb*, 2007, *Résilience*, 2011, recoupent, croisent les témoignages des bourreaux, de leurs proches et des *survivants* ayant vécu dans les camps d'extermination. La quête de vérité que nous menons aboutit à la reconnaissance de la culpabilité des bourreaux, trop atroce pour qu'ils puissent vivre avec elle. C'est le résultat d'un long processus de fictionnalisation et d'internalisation de la mémoire. C'est la reconstitution et la compréhension du passé, dans sa mouvance évidente. C'est au fond la décortication du mal tel que nous l'avons vu. C'est la tentation de trouver des réponses ou du moins des éléments de réponse aux questions nées de cette problématique : comment peut-on lutter, nous mêmes, voire se repérer, donner un sens à notre vie.

Mes écrits se proposent d'interpeller par leur contenu et leur facture. Ils traitent d'un problème majeur à nos yeux, le génocide communiste, mais ils rappellent aux intellectuels un problème plus actuel que jamais : la question des génocides, ceux d'hier comme ceux d'aujourd'hui, se pose malheureusement à nouveau et de manière de plus aiguë, avec, dans son sillage, celui de la responsabilité de ceux qui, à des titres divers, en se taisant alors qu'ils savaient, ou en agissant, ont permis que soient exterminées des populations entières, à cause de leur croyance religieuse, politique, *passim*. Mes ouvrages, par leur existence même et la qualité de la documentation sur laquelle ils se fondent, présentent l'intérêt de se positionner sur la question y visée. Ils montrent, à leur manière, qu'il est nécessaire d'analyser l'existence du génocide, atroce dans ses proportions et ses méthodes.

Notre prise de position, dérangeante, est, en tout cas, susceptible de provoquer un débat de fond. Nous ne nous sommes pas cantonnés à celui-ci, mais nous avons exploré sa réalité, investigué ses tenants et ses aboutissements, nous nous sommes intéressés aux agissements de tous les acteurs, envisageant les faits de manière objective et nuancée, plus équitable donc. Il s'agit par conséquent de décrire le mécanisme de l'extermination, mais aussi de s'interroger sur ses raisons.

Nous n'avons pas exorcisé la culpabilité du *survivant* ou de l'homme qui n'a connu l'horreur de la déportation ni de près, ni de loin. Nous n'avons point cherché à conférer une sorte de vie posthume aux disparus. Nous avons manifesté l'intention de dépasser le devoir de mémoire par l'intégration du devoir de penser. Il importe de suivre la quête de sens que nous menons et racontons vu que notre existence a été placée, dès la naissance, sous le signe de la destruction, subie ou infligée.

Dès le début, nous avons décidé de rédiger un roman, et de plus un roman en *je*. Nous avons également recouru au genre si ambigu du roman historique et nous avons exploité des sources anthithétiques : références à l'Histoire basées sur une solide documentation, personnage principal évoluant dans un cadre historique réel.

Grâce aux autres personnages, plongés dans les événements réels de la déportation de 1951, dans le camp de Dropia, nous avons revisité le problème de la déportation d'un point de vue que s'est voulu neuf, l'éclairer d'une lumière crue et inattendue, provoquer un questionnemet plus subtil et profond, en intégrant la notion de subjectivité, en soulevant la question de la sincérité et en faisant réfléchir sur la fonction du roman.

Nous nous permettons de saisir que le point de vue narratif peut phagocyter la diégèse. La réalité peut être perçue et dès lors racontée. Et cela parce que, d'abord, elle a etièrement marqué la personne du narrateur (corps, coeur, esprit, culture, pensées, croyance...). Nous avons ainsi posé le problème de la conscience comme saisie du réel et appréciation de la responsabilité.

La voix du narrateur, nous le pensons bien, à la jointure du physique et du psychique, par ses inflexions, son souffle et ses pensées, fait sentir la façon dont il s'implique dans le réel.

L'ampleur de la déportation, le nombre des victimes, l'extermination de certaines catégories de personnes en ont fait une réalité unique dans sa noirceur. Au-delà des occurences du génocide, le comment et le pourquoi sont fondamentaux, en partant de la limite qui sépare l'humain de l'inhumain, tant pour les victimes que pour les bourreaux:

> *En grappes obèses, les serpents se lançaient à l'assaut de la cage suspendue. La tête en haut ou en bas, ils lançaient leurs langues dans la bouche ouverte du condamné assoupi, évanoui ou mort, accrochés aux barreaux, les queues lovées amoureusement autour des têtes des malheureux. Entrelaçant leurs corps en de doubles huit sophistiqués, ils créaient l'image rococo d'une surcharge de reliefs et de contours raffinés, comme si le tableau était créé avec une minutie amphigourique par un peintre possédé. Ceux qui étaient enchaînés moisissaient au milieu des serpents. Ils se glissaient entre leurs jambes avec des caresses moites, montraient pour un instant leurs têtes carrées à la surface*

de l'eau, se logeaient sur leurs têtes. D'autres fois, ils rampaient sur les chaînes, s'y vissaient, les faisaient heurter l'eau d'un jaillissement rouillé et lugubre. Bon nombre de prisonniers mourraient avant l'heure. Quelques-uns les remplaçaient, d'autres en ressortaient. Mais jamais de "matériel humain" à dompter dans ces cages ne manquait. Il y avait tellement d'ennemis dans le pays qui ne méritaient que cela ! Mais, ils allaient être réduits à néant, tous jusqu'au dernier.[1]

Nous nous sommes fermement appuyés sur le réel. Nous avons fait référence au menu détail qui caractérise et constitue le système génocidaire. Très difficile de rendre crédible une telle réalité car elle est absurde. Sa signification ne réside pas dans la déroulement implacable des faits, mais dans la découverte des failles, déchirures, béances, abîmes du réel. C'est l'obsession du vide qui envahit le narrateur qui recherche le réel à travers ses diverses couches. En ce sens, l'effet du non-accomplissement, du manque est perçu au niveau de la narration à propos des vides qui surgissent et ouvrent d'autres significations. D'un autre côté, la défaillance se situe au niveau du corps, miroir vivant des monstruosités infligées aux victimes de la déportation.

On lui a introduit de l'eau bouillie dans l'estomac à l'aide d'une sonde, puis avec un entonnoir. On l'a suspendu des centaines de fois pour briser ses mains, sa clavicule, arracher ses dents, ses ongles des mains et des pieds, frapper avec des cordes humides jusqu'à ce que ses côtes cèdent. On a scié le pouce de sa main droite... Nu comme un ver, garrotté, il était étendu le dos sur la herse renversée. Le cheval était fouetté pour l'entraîner ventre à terre à travers les sillons. Les dents de la herse perforaient son corps. La terre absorbait son sang et en même temps sa force vitale. Il s'évanouissait. Les blessures étaient saupoudrées de sel grumeleux comme leurs esprits encrassés.[2]

Nous avons voulu créé une poussée narrative comportant l'histoire racontée, accompagnée d'associations verticales rétrospectives : renvois aux mythes et à d'autres livres, car de cette manière le récit s'ouvre. Suivant les orientations de notre oreille interne musicale, nous avons imprimé un certain rythme à nos écrits.

L'errance du déporté prend aussi la forme de l'exil. Elle signale une rupture entre l'individu et la communauté. L'incapacité du héros à s'adapter aux exigences du système en fait un étranger. Le terme d'errance traduit également l'idée d'espace intermédiaire, frontalier, entre deux autres espaces. Traverser une frontière correspond bien à l'attitude du narrateur. Il éprouve des sentiments contradictoires liés à des comportements qui se situent par rapport à une ligne tracée au nom de l'humanité : ne pas assumer des crimes commis en obéissant aux ordres du régime politique concerné et essayer de comprendre cette politique meurtrière et de s'en départir.

Nous ne manquerons pas d'établir un lien entre l'errance et l'organisation de l'espace scriptural, celle-ci étant renforcée par une structuration temporelle dispersée. Le temps est brisé, aboli dans sa durée, donnant ainsi aux victimes l'illusion finale de se posséder. Plus que jamais, voici les victimes face à elles-mêmes. La mémoire historique suit son cours habituel. Il n'en demeure pas moins vrai que du point de vue de la remémoration de notre roman familial, nous avons laissé s'installer un dysfonctionnement temporel. Nous avons fourni des bribes de notre passé d'une manière apparemment décousue : souvenirs antérieurs, rêves, cauchemars, fantasmes poursuivant la réappropriation de notre moi intime, une véritable errance intérieure. L'abolition du temps et de l'espace mènent à la liberté, une fois échappé aux contraintes du moi social.

En témoignant, nous avons eu l'intention de nous libérer, de libérer notre coeur, notre âme et aussi notre futur du poids de ce terrible fardeau. Il y a l'humain, qui agit avec sa volonté, et il y a Dieu. La peinture du tragique de la condition humaine implique la mise de ses pensées noir sur blanc, c'est-à-dire les expulser de son esprit tourmenté, et de la sorte le purger. C'est là encore la *résilience.*

Les déportés s'accrochant à la vie souffrent terriblement. Rester en vie devient possible si l'on refuse de penser, même si penser est le propre de l'homme. La déportation apparaît comme un jeu de miroirs où se reflètent les scènes de la destruction.

> *Les clés ont tinté et de grandes portes en fer ont grincé et ont été ouvertes. Tout était couvert de rouille, l'air, la pierre, les murailles. D'autres portes et d'autres clés. Tout était couvert de moisissure, l'air, la pierre, les murailles. D'autres clés et d'autres portes. On ne sentait plus ni la rouille, ni la moisissure, car il n'y avait plus d'air. La "peste rouge" avait aveuglé la lumière et avait supprimé la vie. Les paroles, glacées par l'épouvante, étaient devenues muettes. De grands rats noirs poussaient des cris satisfaits devant tant de mets palpitant encore de vie: organes génitaux, testicules, seins... Et la peste ne les frappait pas! C'était impossible, car elle était "rouge". A la place de ma mère, j'ai vu rouge, moi aussi. Sang, malédiction et larmes. Le tout couleur de feu.*[3]

Nous avons essayé de redonner vie à la realité abominable de la déportation. Nous avons cherché des images, des traces, des indices, des points marginaux pour accéder à la realité telle que nous la percevons. Nous décelons un autre réel si nous savons voir parce que la béance s'installe au niveau du sens. Lire les images revient à les démonter puis à les interpréter. C'est une suite d'images en langage. La réalité peinte est plus que la réalité vue, vécue.

L'expérience de la mort a été l'un des moteurs les plus puissants de la production humaine des images. À notre tours, nous avons tenté de refléter des expériences de

vie et de mort que l'humanité commence à connaître avec la découverte des camps de déportation. Mais la chute ne fait qu'ouvrir la voie à la spiritualité. L'imaginaire de la mort se mue en ressource de la vie. La mort et le renouveau sont inséparables. Rien n'est simple. Le mal est réel, massif, opaque, inexplicable. C'est lui qui incite à poursuivre le questionnement et la quête du narrateur, sur lui-même et sur les drames qui l'ont marqué.

Raconter, extérioriser, cela peut mettre sur le chemin de la guérison. C'est d'ailleurs l'essence de la *résilience.* Notre vision sur le réel, construite à partir de bribes de la réalité cruelle, visions troublantes, souvenirs mis en réseau pour faire surgir du sens au-delà de ce qui est exprimé et qui attendent, notamment, l'interprétation du lecteur pour surgir.

La mécanique de l'extermination est symbolisée par des gestes répétitifs. La banalisation de l'acte élimine toute prise de conscience de l'énormité des actions. Les exécutants du camp de Dropia semblent donner la mort en dehors de toute conscience de ce qu'ils font. Le mal prend racine dans l'oubli. Tout s'inscrit finalement dans l'espace du corps : tourment, misère, chute et rechute.

Le choix que nous avons fait de nous exposer, de mettre notre pensée à nu, de dévoiler notre recherche et nos incertitudes peut contribuer à destabiliser le lecteur, qui n'est plus à même d'interpréter les faits avec la grille des préjugés; mais nous, nous avons toujours sollicité sa confiance. C'est grâce à celle-ci que la faiblesse, le doute, le tourment intérieur des victimes peuvent être décryptés en profondeur.

> *Si vous voulez comprendre pourquoi je n'ai rien dit, il vous suffit de chercher ce qui m'a forcé à me taire. Je vais donc me taire pour me protéger. Le honteux aspire à parler, mais ne peut rien vous dire tant il craint votre regard. [...] À la honte qui me fait me taire s'ajoute, si je parle, la culpabilité de vous entraîner dans mon malheur. Chacun de nous a connu la honte, que ce soit deux heures ou vingt ans. Mais ce poison de l'existence ne crée pas un destin inexorable.*[4]

C'est un nouveau visage de honte nourri par les acquis les plus récents des neurosciences et de la psychologie.

L'organisation progressive de la spatialisation du roman historique va dans le sens contraire de la régression de l'univers intime du personnage narrateur. Dans le récit autobiographique, le lecteur voit celui-ci lire des documents ou des passages qu'il enchâssera dans le texte. Ces paragraphes constituent des parties de son futur récit. Ainsi, le lecteur apperçoit le personnage-narrateur en train de constituer son oeuvre. Repérer des tranches de vie dans une oeuvre, d'une part, faire de sa vie une oeuvre (des mémoires), d'autre part, renvoie à un jeu de miroirs qui ne manque pas de se faire remarquer. Mes écrits, érigés en interrogations, ne manquent pas de renvoyer à notre chemin existentiel problématique, jalonné de questions. L'acte d'écriture et

l'acte de lecture se rejoignent dans une quête de vérité. Cette plongée dans le vécu doit permettre de dépasser la représentation froide, historique de l'événement. La démarche du lecteur coïncide en quelque sorte avec celle du narrateur qui essaie de saisir ce qui lui a échappé au moment où les faits concernés se déroulaient.

Le jeu entre le *je* narratif et le *vous* récepteur tend à exclure le *il*. L'autre, pointé comme représentant du mal, fait partie de l'humanité. Les témoignages sont repris sans le souci d'ordre et d'interrogation rationnelle qui caractérisent les récits historiques. L'itinéraire personnel du *je* narrateur est discontinu. Le récit reste troué. L'événement – la déportation, la perte – est construit comme une fracture, irréparable.

> *Lors de ma première naissance, je n'étais pas là. Mon corps est venu au monde. [...] On mais l'a dit. Je suis bien obligée d'y croire puisque je n'en ai aucun souvenir. Ma seconde naissance, elle, est en pleine mémoire. Une nuit, j'ai été entourée par des hommes armés qui venaient me chercher pour me déporter, pour me mettre à mort. Mon histoire est née cette nuit-là.*[5]

L'ironie amène le lecteur à mettre les vérités en question. Elle fait partie de la réalité, mais elle est aussi censée en rendre compte. Son repérage éclaire le rapport entre le narrateur et les idéologies totalitaires, jette une lumière sur leur relation au mal, à l'incohérence des théories censées conduire des nations entières à une gloire fondée sur l'inéquité et le crime. Identifier l'ironie dans le roman signifie capter le questionnement. Au fond, c'est un regard jeté sur le monde, qui ne refuse rien aux réalités. C'est une évaluation, un jugement critique. Il y a bien une quête de savoir qui la motive. L'ironie se manifeste dans le décalage entre la gravité du sujet et la trivialité du détail. Il s'agit d'un jeu sur des mondes inversés, d'un bouleversement des valeurs dans une hiérarchie fondée sur les oppositions et les exclusions. L'ironie ouvre le texte en requérant l'interprétation du narrataire. Elle s'associe donc à la quête du sens. L'autorité et le pouvoir sont ironisés. Le renversement de la situation tient à l'ironie du sort, car demain ne sera pas comme hier. Le récit tragique se mêle à la construction de la mémoire, où la déportation exalte la volonté de surmonter le malheur et de répondre à l'appel de la vie.

L'écriture de ma vie, pour moi, prend valeur de purification. En me mirant dans ma propre écriture, j'ai trouvé salut et apaisement. Vivre le dangereux pacte du moi avec le langage conduit à une nouvelle alliance dans laquelle l'homme se fait verbe. Comme le dit Jean Starobinski, «En face du «paraître» sur lequel s'est établie, pour le malheur de l'homme, la civilisation, les victimes se présentent comme l'exemple de la «transparence» salvatrice venue racheter l'opacité de la société».[6] Il s'agit de l'effort pathétique d'un homme en lutte contre l'absurdité, à la recherche de ses propres richesses et finalement confiant dans la conscience humaine, malgré le pessimisme tragique de l'ensemble.

NOTES

1 Trocan, Lelia, *Les Années de Plomb*, L'Harmalitan, Paris, 2007, pp.123-124.

2 Trocan, Lelia, *Les Années de Plomb*, L'Harmalitan, Paris, 2007, pp.121-122.

3 Trocan, Lelia, *Les Années de Plomb*, L'Harmalitan, Paris, 2007, p.59.

4 Cyrulnik, Boris, *Mourir de dire: la honte*, Éd. Odile Jacob, 2010.

5 Cyrulnik, Boris, *Sauve-toi, la vie t'appelle*, Éd. Odile Jacob, 2012.

6 Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris, p.239, 1971.

BIBLIOGRAPHIE

1. Aas-Rouxparis, Nicole, 1992/93, *Passages d'Émile Ollivier, dérive et diversité*, Québec Studies, [s.l.], n.15, pp.31-39.
2. Ancelovici, Marcos & Dupuis-Déri, Francis, *L'archipel identitaire*, Boréal, Montréal, 1997.
3. Bouchard, Gérard, sept. *L'Amérique terre d'utopie*, Conférence d'ouverture du Colloque interaméricain (Brésil-Canada) des sciences de la comunication, Salvador, 2002.
4. Cyrulnik, Boris, Pechanski, Denis, *Mémoire et traumatisme. L'individu et la fabrique des grands récits*, Éd. INA, 2012.

   Cyrulnik, Boris, *Mourir de dire : la honte*, Éd. Odile Jacob, 2010.

   Cyrulnik, Boris, *Sauve-toi, la vie t'appelle*, Éd. Odile Jacob, 2012.

   Cyrulnik, Boris, *Je me souviens...*, Éd. Odile Jacob, 2010.
5. Cyrulnik, Boris, Conrath, Patrick, *Les enfants aux cent familles*, Éd. Journal des psychologues, 2010.
6. Cyrulnik, Boris, *Les vilains petits canards*, Éd. Odile Jacob, 1970.
7. Cyrulnik, Boris, *Un merveilleux malheur*, Éd. Poches Odile Jacob, 2002.
8. Cyrulnik, Boris, *Autobiographie d'un épouvantail*, Éd. Odile Jacob, 2008.
9. Gauthier. Louise, *La mémoire sans frontières: Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Les Presses de l'Université de Laval, Puébec, 1997.
10. Gravili, Anne de Vaucher (org.), *D'autres rêves : les écritures migrantes au Québec*, Supernova, Veneza, 2000.
11. Ianni, Octavio, *Enigmas da modernidade-mundo*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2000.
12. Jonassaint, Jean, *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir : des romanciers haïtiens de l'exil*, Éditions de l'Arcantère, Paris ; Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1986.
13. Kattan, Naïm, *L'écrivain migrant : essai sur des cités st des hommes*, Hurtubise HMH, Montréal, 2001.
14. Kristeva, Julia, *Estrangeiros para nós mesmos*, Rocco, Rio de Janeiro, 1994.
15. Larue, Monique, 1996, *L'arpenteur et le navigateur*, FIDES/CETUQ, Montréal.
16. Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, Grasset, Paris, 1999.
17. Moisan, Clément & Hildebrand, Renate, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Nota Bene, Montréal, 2001.

18. Monette, Pierre, *L´imigrant Montréal,* Tryptique, Montréal, 1994.

19. Nepveu, Pierre, "Qu´est-ce que la transculture?", *Paragraphes*, Autrement le Québec : Conférences 1988-1989, Département d'Études Françaises [l´Université de Montréal], n.2, 1989, pp.15-31.

20. Ollivier, Émile, *Passages*, Le Serpent à Plumes, Paris, 1994.

21. Porto, Maria Bernadette Velloso (org.), *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*, EDUFF/ABECAN, Niterói, 2000.

22. _____, "Babel revisitada nas Américas". *Interfaces Brasil-Canadá* 1, Porto Alegre, v.1, n.1, pp.129-153, 2001.

23. _____, Réfugiés, Genève, Service de l'information du Haut Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés, n.111, 1998.

24. Robin, Régine, *Le deuil de l´origine : une langue en trop, la langue en moins*, Presses de l´Université de Vincennes, Saint Denis, 1993.

25. Said, Edward, *Reflexões sobre o exilio e outros ensaios,* Companhia das Letras, São Paulo, 2003.

26. Simon, Sherry, "Hybridités culturelles, hybridités textuelles", in Laplantine, *François et alii*(org.), *Récit et connaissance*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1998.

27. Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris, 1971.

28. Trocan, Lelia, *L'Art de survivre*, Craiova, Omniscop, Roumanie, 1998.

29. Trocan, Lelia, *Les Années de Plomb*, L'Harmattan, Paris, 2007.

30. Trocan, Lelia, *Résilience,* Craiova , Sitech, Roumanie, 2011.

L'ART DU DÉTAIL OU HYPERRÉALISME

Lelia TROCAN*

L'ART DU DÉTAIL OU HYPERRÉALISME

La description macroscopique *traduit le désir de possession de l`objet décrit et de son irrémédiable étrangeté*. Le gros plan scriptural correspond à un envahissement du champ de la conscience, à une tension mentale considérable. La multiplication des gros plans fait que l`objet ne se révèle pas et qu`il nous échappe. L`importance accordée au détail est révélatrice de l`appréhension de l'écrivain quant à la réalité peinte. En lui donnant une si large place, l`auteure confirme l`importance qu`elle accorde au visuel, qui essaie de capturer le détail, donc la réalité qui a tendance à fuir. *Ainsi, l`art du détail ou hyperréalisme produit moins un effet de réel que l`effet d`une imprécision calculée.*

Mots-clés: *art, écrivain, détail, hyperréalisme, réalité, description macroscopique, conscience, tension mentale.*

THE ART OF THE DETAIL OR HYPERREALISM

Macroscopic description *translates one's desire to possess the described object and its hopeless oddness.* Textual close-up is the equivalent of an invasion of the field of consciousness, of a considerable mental strain. The multiplication of close-ups results in the object's opaqueness and its subsequent elusiveness. The importance given to the detail reveals the writer's perception of narrated reality. Offering it such a generous space, the writer confirms the importance she attaches to the visual that can catch the detail, or fleeting reality. *Thus the art of the detail or hyperrealism results rather in producing the impression of calculated imprecision than of reality.*

Keywords: *art, writer, detail, hyperrealism, reality, macroscopic description, consciousness, mental strain.*

Révéler la marque de l'écriture d'Irène Némirovsky (*Suite Française*[1]) implique aussi l'étude du concept d'hybride par le biais de deux notions : l'écriture filmique, qui suppose la prolifération des effets visuels, et l'écriture poético-romanesque, qui suppose l'intrusion des signes poétiques dans le romanesque. Le «voir» de ces textes n'est pas seulement de nature descriptive mais aussi de nature rythmique, ce qui renvoie le lecteur à l'écriture fragmentaire.

Suite Française pourrait être

> *[...] un de ces films américains [...]. Poursuite – les amoureux – le rire, les larmes, etc.... C'est ce genre de rythme que je voudrais atteindre.*[2]

* Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Craïova, Roumanie
dnalrl@yahhoo.fr

Dans l'oeuvre y envisagée, le mode visuel est un mode privilégié de perception et témoigne du besoin de tout voir et de tout dire. En ce sens, les descriptions jouent un rôle primordial ; le support visuel alimente la trame narrative. Le mouvement du texte est régi par la description, ce que Mireille Calle nomme «la description narration».[3] Le refus du narrateur de percevoir une différence entre la description et la narration est bien manifeste. La description n'est pas cette «excroissance suspensive»[4] qui brise la continuité de l'action. Elle devient

> *Un lieu de développement, de relance et d'avènemet de l'action, assurant ainsi la production du récit et sa cohésion interne.*[5]

L'oeil,

> *[...] organe de connaissance, de clairvoyance, montre un monde aux prises avec le temp, la finitude et la mort.*[6]

L'auteur possède

> *[...] au plaus haut degré le don corrosif de l'observation.*[7]

La patience de son regard a bâti une oeuvre qui représente

> *[...] un cimetière d'illusions perdues et des vanités défardées.*[8]

Dès 1930, Henri de Régnier a compris que son génie est dû au fait que

> *[...] l'intérêt est plus fort que le dégoût.*[9]

Le regard patient, le regard qui décape[10] se propose dans *Suite Française* d'obéir à «la dictée de la réalité»[11] mais c'est toujours Irène Némirovsky qui affirme :

> *Si je montre des gens qui «agissent» sur ces événements, c'est la gaffe. Si je montre des gens agir, cela se rapproche certes de la réalité, mais aux dépens de l'intérêt. Cependant il faut s'arrêter à ça.*[12]

La succession des images, fixes, juxtaposées, témoignent du désir de réaliser la mémorisation du moment :

> *[...] les images, les regards voudraient presque remplacer les mots.*[13]

«L'Être au monde»[14] est celui qui regarde ; c'est justement le regard qui permet de voir au-delà des apparences mais il reste ambigu car c'est toujours par le regard qu'on se rend compte de la duperie. L'écrivain n'était pas dupe de la «mythologie rurale de Vichy»[15] qu'il dénonce dans le roman *Chaleur de sang* et dans la deuxième partie du

roman *Suite Française*, «Dolce». Le sujet commun en est le primat de l'instinct mais aussi la malveillance du monde paysan. L'expression «chaleur du sang» apparaît dans l'oeuvre de l'auteur dès 1934[16] et fait de ce principe

[...] d'impulsivité et de jeunesse le ressort irrationnel de ses romans.[17]

Il est présent aussi dans *Suite Française* et conduit au crime. Benoît tue le jeune officier allemand par jalousie. Mais ce principe est encore enrichi par «le thème de l'incompatibilité des races»[18], ce qui déclenche le drame de Lucile Angellier, tiraillée entre le sentiment du devoir et celui de l'amour.

Le roman *Suite Française* réussit à dépeindre en direct l'exode de juin 1940, qui a mélangé dans un désordre tragique des familles françaises, des plus aisées aux plus modestes. L'écrivain a eu pour modèle le roman de Tolstoï, *Guerre et Paix*. Irène Némirovsky crée des parallèles brillants et, souvent, ironiques entre les scènes des deux romans. Ainsi, la description de Tolstoï, visant la famille Rostov, qui chargeait ses biens dans des charrettes en se préparant à fuir Moscou, à cause de l'avancée de Napoléon, se retrouve dans *Suite Française*. La famille Péricand, représentante de la bourgeoisie française, gave aussi de ses biens terrestres la voiture qui devait les aider à fuir Paris. Mais tandis que Natasha Rostova est horrifiée par le matérialisme de sa famille, et leur fait honte en vidant les charriots pour les remplir avec des soldats blessés, les Péricands révèlent, tout au long de leur voyage, un egoïsme à peine masqué par convention. Leur départ absurde est observé par l'écrivain avec objectivité et humour impitoyables. Esprit élevé, Madame Péricand retarde non pas parce qu'elle voudrait aider quelqu'un d'autre, mais parce que le linge monogrammé n'est pas encore revenu de la blanchisserie. Irène Némirovsky a très bien compris la dureté de ceux qui se considèrent vertueux. Contrairement aux Rostov, les Péricands ne peuvent être honteux et ne peuvent se repentir.

Le portrait de la société française dans le tumulte de la guerre et l'occupation n'est pas un jugement, mais il est dévastateur. Les Michaud, greffiers, qui n'appartiennent ni à la bourgeoisie, ni à la classe ouvrière, sont presque les seules personnes gentilles, à même de comprendre la souffrance humaine. Ce couple ressemble aux sages innocents si chers à Tolstoï et à Dostoïevski. La technique de Tolstoï a fasciné, et même inspiré, Irène Némirovsky, comme en témoignent ses notes sur la composition du roman *Suite Française.* Elle avait été forcée de quitter la Russie à l'âge de 15 ans, après la révolution, et le français devient sa langue quotidienne, ainsi que la langue dans laquelle elle écrit. Mais son travail ne répudie pas son identité russe ; elle apparaît comme un écrivain intensément russe, lyrique, réaliste mais en même temps idéaliste, et pourtant sans illusions.

L'influence de Tourguéniev et de Tchekhov est évidente dans l'oeuvre d'Irène Némirovsky. Les descriptions du paysage rural français ont le mélange de réalisme et de tendresse poétique que Tourguéniev avait perfectionnés dans les *Mémoires d'un chasseur*. Comme Tchekhov, Irène Némirovsky observe et exprime puissamment le détail qui corrige une scène, que ce soit intérieur ou extérieur. Lorsque le soldat blessé, Jean-Marie Michaud, est abrité par une famille d'agriculteurs, dans un hameau, une jeune fille met un bouquet de cerises à côté de lui, sur l'oreiller. Jean-Marie est délirant. Il est revenu à un état enfantin, en glissant en dehors de la conscience. Mais il est tout le temps conscient de la présence des cerises.

Dans le monde fictif du roman némirovskyen, tout est en mouvement. Certains en sont surpris, tandis que d'autres sont déjà prêts pour occuper de nouvelles positions dans le nouvel ordre. C'est le cas de l'écrivain Corte, un homme de lettres dont la préciosité de l'art n'a d'égal que sa mesquinerie. Quelques-uns se préparent à résister comme c'est l'exemple de Benoît. Rien n'est abstrait. Tout est fait présent : les cerises sur l'oreiller, le dîner procuré par Corte (enlevé d'ailleurs par un homme affamé), le son de la musique. La plus extraodinarire réalisation d'Irène Némirovsky, semble-t-il, se rapporte à l'humanité des Allemands et au sens de la tragédie lorsque leur célébration se dissout en entendant les nouvelles conformément auxquelles l'Allemagne avait envahi l'Union soviétique. Et c'est ainsi que leurs rêves de paix disparaissent ; eux aussi, ils doivent se soumettre à leur destin.

Bien que les études de caractère et les romans de mœurs peuvent sembler faire écho aux préoccupations de François Mauriac, Irène Némirovsky se tenait un peu à part des grandes tendances des années 1930. Elle ne partage pas le goût de l'action présent chez André Malraux et Saint-Exupéry, et n' avait pas été intéressée par les idées comme l'étaient André Gide ou Georges Bernanos. Ce qui a attiré les lecteurs vers son monde fictif était sa chaleur humaine, son intensité émotionnelle. Ce sont des traits qu'elle admirait beaucoup chez Tchekhov, dont elle a écrit la biographie en 1940. Sa méthode d'écriture est issue de la tradition du réalisme français. Premièrement, elle faisait le squelette du récit, ce qui lui permettait de connaître ses personnages. Elle remplissait ensuite des dossiers complets sur leur passé, leur personnalité, l'apparence et l'éducation. Préoccupée par la Vérité, elle accorde une grande importance à la documentation. Pour un seul caractère du roman *Suite Française*, elle a consulté une histoire de la porcelaine. C'est ensuite qu'elle commence à écrire la variante finale. Cette approche, elle l'avait apprise de Tourguéniev, mais c'est de Flaubert qu'elle avait emprunté la «méthode indirecte», méthode qui épargnait le narrateur des explications, ce qui masquait aussi la voix auctoriale.

«Tempête en juin» est une série de tableaux contenant beaucoup de personnages. Le narrateur y décrit la déroute générale. Il témoigne également de la cruauté et

de l'égoïsme qui naît dans l'esprit des humains devant le danger. Proche de la chronique, l'ouvrage décrit les mouvements des masses. Le narrateur omniscient décrit les sentiments des personnages. La laideur de la nature humaine est une manifestation souvent répétée. Pour illustrer les personnages, il y a, comme l'écrit Myriam Anissimov, de grands bourgeois dégoûtés par la populace et des amants pressés de quitter Paris en famille, un curé convoyant vers un refuge d'orphelins qui, délivrés de leurs inhibitions, finiront par l'assassiner.[19] Les paysages changent. L'accent est mis sur le milieu et les circonstances. Les faits semblent se produire sans que les personnages agissent vraiment sur les événements. Tout cela se rattache aux objectifs réalistes d'Irène Némirovsky.

Dans «Tempête en juin», la plupart des personnages semblent avoir des caractères relativement négatifs. Il n'y a qu'un seul couple qui soit vraiment noble : les Michaud. Les personnages sont réunis par la guerre, qui les pousse sur la route. Le sujet est évidemment triste ; mais ce qui est aussi pessimiste est l'impuissance de l'homme sous les circonstances. Conformément à la vision réaliste, Irène Némirovsky s'attache à peindre des hommes ordinaires plutôt que des individus extraordinaires. Ces individus apparaissent tout d'abord dans leur milieu habituel, milieu avec lequel ils entretiennent des realtions métonymiques. Nous distinguons facilement la différence entre le personnage romantique et celui réaliste. Pour les romantiques, le personnage est souvent étranger à son environnement, tandis que pour les réalistes, il est décrit dans un milieu spécifique. L'importance accordée à celui-ci et aux circonstances explique l'absence du héros.

L'histoire est partiellement centrée sur l'un des garçons des Péricard, Hubert, les événements tournant vite au tragi-comique, quand il essaie vainement de joindre les troupes françaises afin de lutter, lui-aussi, pour son pays. S'il arrive pourtant à trouver des soldats français et si son esprit est plein de pensées grandioses, la réalité n'est pas vraiment ce qu'il attend.

L'être humain, dans «Tempête en juin», marqué par les pressions du moment, apparaît sous diverses formes. C'est ainsi que le narrateur pense à l'anéantissement de l'homme. Tout en comparant un personnage à un animal, l'auteur le réduit au même niveau, sans lui donner des aptitudes à agir sur sa destinée. De telles assimilations sont bien nombreuses. L'homme est conduit par les événements plutôt que par lui-même. L'écrivain décrit ainsi le début de la guerre :

> *Dans les quartiers populaires, il y avait toujours foule dans les métros, dans les abris à l'odeur sale tandis que les riches se contentaient de rester chez leurs concierges, l'ouïe tendue vers les éclatements et les explosions qui annonceraient la chute des bombes, attentifs, les corps dressés comme des bêtes inquiètes dans les bois quand s'approche la nuit de la chasse.*[20]

En minimisant les capacités de l'homme, l'auteur insiste sur les circonstances. Le narrateur se rapporte plusieurs fois aux facteurs qui unissent les réfugiés et les rendent égaux. Des expressions telles

> *[...] Cette longue file tremblant d'insectes noirs qui rampaient le long de la route.*[21]

apportent au premier plan des êtres humains confrontés à la même situation.

> *Cette multitude misérable n'avait plus rien d'humain ; elle ressemblait à un troupeau en déroute ; une singulière uniformité s'étendait sur eux. Leurs vêtements foirssés, leurs visages ravagés, leurs voix enrouées, tous les rendait semblables. Tous, ils faisaient les même gestes, ils prononçaient les mêmes mots.*[22]

La pression des circonstances a ses conséquences ; la lutte pour la vie relève la véritable nature humaine. Il ne s'agit pas de moraliser sinon de décrire la suite des événements à la façon d'un historien.

En comparant la thématique d'Irène Némirovsky avec celle des réalistes, nous y saissions l'influence de la philosophie de Balzac, selon laquelle le besoin d'argent et la passion pour l'argent se révèlent comme des motivations dominantes. Dans tout le roman d'Irène Némirovsky, l'argent semble être la source du bonheur et le centre de toutes les actions des personnages. L'auteur se moque, avec ironie, de la bourgeoisie qui cherche désespérément à sauver ses biens. De plus, celle-ci doit faire face à la réalité selon laquelle l'argent ne résout pas tous les problèmes. Avant de quitter Paris, Charles Langelet fait ses adieux à son appartement et à ses objets.

> *Charlie s'agenouilla de nouveau auprès de la caisse à demi pleine caressant à travers la paille et les papiers de soie ses porcelaines, ses tasses de Nankin, son surtout de table de Wedwood, ses vases de Sèvres. Ceux-là, il ne s'en séparerait qu'avec sa vie. Mais son coeur saignait ; il ne pourait emporter une table de toilette, un saxe, un pièce de musée, avec son trumeau orné de roses qui se trouvait dans sa chambre. Cela, c'était jeté aux chiens perdus !*[23]

L'importance du milieu occupe une place de choix dans le roman d'Irène Némirovsky. Les capacités de l'homme sont réduites et celles de l'environnement augmentées. Le décor historique change souvent et détermine la suite des événements. L'écriture se concentre sur les réactions des personnages. Il s'agit donc d'une oeuvre qui est une série sans cesse alternée de portraits et de paysages.

L'écrivain met l'accent sur une narration objective. Les notes écrites durant son travail précisent sa pensée.

Mon idée est que cela se déroule comme un film, mais la tentation est grande par moments, et j'y ai cédé en paroles brèves ou bien dans l'épisode qui suit la séance à l'école libre en donnant mon propre point de vue. Faut-il pourchasser cela sans merci ?[24]

La description détaillée et minutieuse d'Irène Némirovsky met en relief une technique qui donne l'impression du réel. Comme la médicine expérimentale l'avait fait, l'auteur, lui aussi, note les phénomènes et cherchent à les décrire d'une manière objective. C'est sous l'influence de Taine, concernant la morale, et par l'intention de traiter des questions banales, qui s'opposaient à l'idéal du romantisme, que les naturalistes ont préferé, eux aussi, des sujets «décourageants». Dans l'exemple qui suit, l'écrivain précise les détails d'un bombardement. De telles descriptions, bien crues, sont fréquentes chez Irène Némirovky, et la puissance de leur langage frappe le lecteur.

Les bombes étaient tombées sur la gare et un peu plus loin sur la voie de chemin de fer. Les vitres de la verrière s'écroulèrent et furent projetées sur la place, blessant et tuant ceux qui se trouvaient. Des femmes, prises de panique, jetaient leurs enfants comme des paquets encombrants et se sauvaient. D'autres saisissaient les leurs et les pressaient contre elles avec tant de force qu'elles paraissaient vouloir les faire rentrer de nouveau dans leurs flancs, comme si ce fût là le seul abri sûr. Une malheureuse roula aux pieds de Jeanne : c'était la femme aux pierres fausses. Elles scintillaient sur sa gorge et ses doigts et de sa tête fracassée s'échappait le sang. Ce sang chaud avait giclé sur la robe de Jeanne, sur ses bas et ses souliers.[25]

Le roman documentaire tente de réaliser un tableau et d'envisager une histoire de la societé contemporaine. Cette description est également valable quand il s'agit de *Suite Française*, tout comme le fait de transporter dans les œuvres des histoires vraies pour mieux réaliser le «réel», c'est-à-dire pour écrire un roman documentaire. Il suffit de constater que le rôle des problèmes politiques du moment y est essentiel pour comprendre la place importante que Némirovsky accorde à la documentation de la réalité. Il faut cependant remarquer que malgré le fait qu'elle faisait son roman sur des événements réels, elle ne voulait pas écrire une pure documentation historique. Une note de l'auteur en explique son point de vue :

[...] le 2 juin 1942 : ne jamais oublier que la guerre se passera et que toute la partie historique pâlira. Tâcher de faire le plus possible de choses, de débats... qui peuvent intéresser les gens en 1952 ou 2052. Relire Tolstoï. Inimitables les peintures mais non historiques. Insister sur cela.[26]

L'écrivain arrive à la conclusion que le mieux était de décrire l'histoire à travers des personnages. Irène Némirovsky a résumé ainsi son point de vue :

[...] les faits historiques, révolutionaires, etc., doivent être effleurés, tandis que ce qui est approfondi, c'est la vie quotidienne, affective et surout le comédie que cela présente.[27]

Bruno Blanckerman fait la liaison entre le concept de réel et celui d'hybridité. Le réel est

[...] un mixte de données matérielles et de circonstances sensibles, d'états de vie collectifs et d'éclats de voix singuliers, de faits avérés, d'événements en devenir, de situations historiques, culturelles, intimes, mais aussi une somme de phénomènes intangibles par leur nature, décisifs par leurs effets : des croyances, des désirs, des rêves, d'angoisses, toute une part de vie impalpable.[28]

C'est un réel «au contenu impur parce que fondamentalement hybride».[29]

Le roman historique constitue «une bonne pierre de touche pour les problèmes concernant l'hybridité»[30], car il favorise l'irruption de l'histoire dans les histoires personnelles que retracent les textes hybrides. L'hybride

[...] affirme à partir de la coexistence d'éléments disparates, mais compatibles, la force créatrice de la réunion : loin de porter le regret de l'ordre antérieur, il proclame le composite et exalte l'ouverture de l'ordre nouvellement institué.[31]

Il invite ainsi le lecteur à

[...] son propre dépassement par une opération de lecture, et de connaissance en quelque sorte hybridant.[32]

On passe d'un temps à l'autre par l'image.

La temporalité de la réalité [...] s'inscrit dans la temporalité du regard ce qui réalise la simultanéité des temps. La description macroscopique traduit le désir de possession de l'objet décrit et de son irrémédiable étrangeté.[33]

Le gros plan scriptural correspond à un envahissement du champ de la conscience, à une tension mentale considérable. La multiplication des gros plans fait que l'objet ne se révèle pas et qu'il nous échappe. L'importance accordée au détail est révélatrice de l'appréhension némirovskyenne de la réalité. En lui donnant une si large place, elle confirme l'importance qu'elle accorde au visuel, qui essaise de capturer le détail, donc la réalité qui a tendance à fuir.

Ainsi l'art du détail ou hyperréalisme produit moins un effet de réel que l'effet d'une imprécision calculée.[34]

Le corps est réduit à un assemblage ; les corps écartelés, disloqués en une multitude de fragments, démontre que le narrateur,

> *[...] limité dans son champ perceptif et cognitif, ne peut avoir du monde qu'une vision partielle et partiale ; les contours s'estompent et le réel est menacé de dissolution.*[35]

et que la connaissance de la réalité est fragmentaire. Irène Némirovsky, par le désir de revenir aux choses, est proche de «l'art contemporain où l'on retrouve le retour au matériau, au concret, au physique».[36]

NOTES

1 Irène Némirovsky, 2004, *Suite Française*, Paris, Denoël, p. 82.
2 Irène Némirovsky, 2007, citée par Olivier Philepponnant et Patrick Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset/Denoël, p. 519.
3 Mireille Calle, Claude Simon, 1993, *Chemins de la mémoire*, Coll. Trait d'union, PUG, p. 11.
4 Bérénice Bonhomme, Claude Simon, 2005, *L'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, p. 25.
5 Idem, p. 25
6 Ibidem.
7 Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, 2007, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset/Denoël, p. 461.
8 Ibidem.
9 Henri de Régnier, cité dans *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset/Denoël, p. 519.
10 Geneviève Idt, 1972, *Le Mur de Jean-Paul Sartre*, Paris, Librairie Larousse, p. 118.
11 «Annexes», in Irène Némirovsky, 2004, *Suite Française,* Paris, Denoël, p. 404.
12 Idem, pp. 404-405.
13 Idem, p. 23.
14 Ibidem.
15 Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, 2007, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset/Denoël, p. 485.
16 Idem, p. 484.
17 Ibidem.
18 Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, 2007, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset/Denoël, p. 482.
19 Myriam Anissimov, «Préface», Irène Némirovsky, 2004, *Suite Française*, Paris, Denoël, p. 4.
20 Irène Némirovsky, 2004, *Suite Française*, Paris, Denoël, p. 28.
21 Idem, p. 108.
22 Irène Némirovsky, 2004, *Suite Française*, Paris, Denoël, p. 74.
23 Idem, p.62.
24 «Annexes», in Irène Némirovsky, 2004, *Suite Française,* Paris, Denoël, p. 399.
25 Irène Némirovsky, 2004, *Suite Française*, Paris, Denoël, p. 84.
26 «Annexes», in Irène Némirovsky, 2004, *Suite Française,* Paris, Denoël, p. 402.
27 Idem, p. 407.

28 Bruno Blankerman, 2010, «Objectif : réel», in *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations.* Sous la direction de Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, Éditions Nota Bene.

29 Ibidem.

30 Dominique Budor et Walter Geerts, 2004, «Les enjeux d'un concept», in *Le texte hybride*, sous la direction de Dominique Butor et Walter Geerts, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 19.

31 Idem, p. 13.

32 Bruno Blankerman, 2010, «Objectif : réel», in *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations.* Sous la direction de Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, Éditions Nota Bene, coll. Contemporanéités, p. 15.

33 Bérénice Bonhomme, Claude Simon, 2005, *L'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, p. 39.

34 Idem, p.40.

35 Ibidem.

36 Bérénice Bonhomme, Claude Simon, 2005, *L'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, p.44.

BIBLIOGRAPHIE

1. Amossy, Ruth, Herschberg, Pierrot, Anne, 1997, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan Université, collection «128».
2. Anissimov, Myriam «Préface», Irène Némirovsky, 2004, *Suite Française*, Paris, Denoël.
3. Arroyas, Frédérique, 2001, *La lecture musico-littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
4. Bernard, Claudie, 1996, *Le passé recomposé*, Paris, Hachette.
5. Blankerman, Bruno, 2010, «Objectif : réel», in *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations.* Sous la direction de Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, Éditions Nota Bene.
6. Bonhomme, Bérénice, Claude, Simon, 2005, *L'Écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan.
7. Boujou, Emmanuel, 2006, *La transcription de l'Histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
8. Budor, Dominique, Geerts, Walter, 2004, *Le texte hybride* sous la direction de Dominique Butor et Walter Geerts, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
9. Calle, Mireille, Simon, Claude, 1993, *Chemins de la mémoire*, Coll.Trait d'union, PUG.
10. Carrard, Philippe, 1976, *Malraux ou le récit hybride*, Paris, Lettres Modernes Minard.
11. Durand-Le Guern, Isabelle, 2008, *Le roman historique*, Paris, Armand Colin.
12. Engelibert, Jean-Paul, Tran-Gervat, Yen-Mai, 2008, *La littérature dépliée : reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses univeristaires de Rennes.
13. Havercroft, Barbara, Michelucci, Pascal, Riendeau, Pascal, 2010, *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Paris, Éditions Nota Bene.
14. Kalmpfer, Jean, 1998, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti.
15. Kattan, Emmanuel, 2002, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, PUF.
16. Némirovsky, Irène, 2004, *Suite Française*, Paris, Denoël.
17. Philipponnat, Olivier et Lienhardt, Patrick, 2007, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Grasset/Denoël.
18. Robert, Régine, 2003, *La mémoire saturée*, Paris, Stock.
19. Todorov, Tzvetan, 1995, *Les abus de la mémoire*, Paris, Aléa.
20. Zéraffa, Michel, 1969, *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck.

SHAN SA, MÉDIATRICE ENTRE L'ORIENT ET L'OCCIDENT

Georges FRÉRIS*

SHAN SA, MÉDIATRICE ENTRE L'ORIENT ET L'OCCIDENT

Nous allons examiner le roman, *Alexandre et Alestria* (2006) de l'écrivain française d'origine chinoise, Shan Sa, qui continue, par ailleurs, à composer de la poésie en langue chinoise et en français et des œuvres en prose. Cette double appartenance au niveau de l'écriture lui permet d'être une vraie médiatrice entre la vision orientale sur l'Occident et la conception occidentale sur l'Orient, thème qu'elle exprime surtout sur plusieurs niveaux, en décrivant un personnage historique grec, devenu légendaire, Alexandre le Grand et sa passion pour Alestria (alias de Roxane). Jouant sur l'envie du roi des Macédoniens de donner un sens à sa vie, Shan Sa joue et juxtapose plusieurs éléments, devenant ainsi une médiatrice entre deux genres littéraires (poésie et prose), entre deux langues (le chinois et le français), entre deux cultures (monde occidental et oriental), entre deux sexes (homme et femme) etentre deux conceptions (la vie et la mort).

Mots-clés: *Alexandre et Alestria, Shan Sa, Francophonie chinoise, mythe d'Alexandre, Orient, Occident, multiculturalisme, médiateur culturel.*

SHAN SHA, MEDIATOR BETWEEN THE EAST AND THE WEST

We examine the novel *Alexandre et Alestria* (2006) of the French writer of Chinese origin, Shan Sa, who continues to compose her poetry in the Chinese language and her works in prose in French. To write in two languages allows her to be the real mediator between the oriental vision on the West and the western conception of the East, the theme which she expresses especially on several levels, by describing a great name in Greek history, a legend, Alexander the Great and her passion for Alestria (alias Roxane). Playing on the desire for the king of Macedonians to give a sense to life, Shan Sa plays and juxtaposes several elements, becoming a mediator between two literary genres (poetry and prose), between two languages (Chinese and French), between two cultures (the western and oriental world), between two sexes (male and female), between two conceptions (life and death).

Keywords: *Alexandre et Alestria, Shan Sa, Chinese Francophony, Alexandre's myth, East, West, multiculturalism, cultural mediator.*

Dans son article sur la littérature de l'immigration, intitulé «Migrant concepts: multi-, inter-, transkulturalität, métissage/créolisation and hybridity as new paradigms for literary criticism», Frank Zipfel (2008: 5-26) rappelle les circonstances historiques qui ont favorisé en Occident une réflexion profonde autour de concepts tels que

* Professeur de littérature comparée à l'Université Aristote de Thessalonique
freris@frl.auth.gr

nation, pays ou ethnie entre autres, entrainant l'apparition de nouveaux termes pour désigner les complexes expériences issues de la rencontre de langues et de cultures dans un même individu en déplacement et à la rencontre volontaire ou imposée de l'autre. En effet, les changements politiques, économiques et sociaux, de même que les intenses mouvements de population caractéristiques de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, ont accru l'intérêt des sciences sociales envers cette nouvelle réalité sociale. La théorie postcoloniale des années '80 a permis, à son tour, le penchement de la critique littéraire aussi bien allemande, francophone qu'anglo-américaine vers les nouveaux concepts en vogue pour se référer aux rapports entre soi-même et les autres[1].

Depuis deux ou trois décennies, on peut constater donc une plus grande ouverture littéraire, en France, pour trois raisons au moins:

- le secteur des traductions est plus actif,
- les écrivains francophones sont plus visibles et
- de nouveaux «francophones» sont apparus choisissant le français et la France comme terres d'exil.

Le débat conceptuel autour de ces «nouveaux francophones» s'impose alors. Jean-Louis Joubert (2006: 10, 138) indiquait très justement qu'un nombre de plus en plus considérable d'écrivains d'origine non française, ni francophone postcoloniale, écrivent en français pour un public français. Il citait à cet égard Tristan Tzara et Eugène Ionesco, affirmant qu'«il est donc difficile de parler à leur sujet de littérature roumaine francophone». Ils font alors partie d'un sous-groupe qu'il qualifie et définit comme «Francophonie des exilés» et auquel appartiendrait un nombre croissant d'artistes, difficilement «classables» dans les canons esthétiques nationaux. Écrivains migrants (Gauthier, 1997)[2], exilés ou nouveaux francophones, peu importe cette divergence désignative, ils partagent tous l'expérience de l'exil et du déplacement comme source de création artistique. L'approche critique de leurs écrits dévoile une évolution créative commune, une thématique récurrente autour de l'expérience de l'exil et de l'évocation lyrique du territoire abandonné; un recours commun à une écriture fictionnelle aux fortes composantes autobiographiques autour de l'expérience de l'entre-deux vital ou de la migration, ainsi que des tissages linguistiques particuliers.

Le français, langue empruntée de création littéraire, devient alors le seul espace partagé qui unit lecteur et auteur, de sorte que la faille entre imaginaires artistiques, topographiques, et même spirituels qui les sépare ne pourra être sauvée que grâce au rôle de passeurs qu'acquièrent tous ces écrivains. Parmi les auteurs d'origine chinoise qui ont choisi le français comme véhicule d'expression artistique[3], nous nous référons à Shan Sa[4], comme « médiatrice entre l'Orient et l'Occident», visant à mettre en relief son roman, *Alexandre et Alestria,* publié en 2006.

La langue, matériau de la littérature, devient sous la plume de ces écrivains «migrants, exilés ou nouveaux francophones», le lieu même à visiter et à savourer. Chaque écrivain francophone se trouve face au même défi : dire en français, une identité autre qu'hexagonale. Les écrivains dits «francophones», sont plus encore que les écrivains français des «passeurs» car, dans leurs œuvres, ils font franchir les frontières. Le lecteur qui possède le même bilinguisme que l'écrivain et ses références géographiques, historiques et culturelles, a une lecture optimale de son œuvre. Le lecteur monolingue et «impatrié» selon l'expression de Nancy Huston, peut, quant à lui, savourer l'étrangeté de ce français habité par une réalité qui n'est pas française et sent qu'il est en présence d'une véritable polyphonie orchestrée, par ce que Lise Gauvin a nommé une «surconscience linguistique».

Shan Sa est une auteur d'origine chinoise qui continue à écrire en chinois la poésie; et en français; ses œuvres en prose. Bien que *Alexandre et Alestria* soit sa septième œuvre en prose, le lecteur francophone constate dès le titre, qu'il s'agit d'une histoire d'amour concernant le personage historique grec, Alexandre le Grand, fils de Philippe, roi de Macédoine, né à Pella en 356 av. J-C., qui ayant soumis l'Asie Mineure et la Perse, vainqueur de Darius, a recherché une reine pour son empire absolu. Une reine qu'il rencontre sous les traits d'une guerriere invincible dans l'immense steppe de Mongolie, Alestria, enfant sauvage, devenue reine des Amazones, ces femmes qui chevauchent les steppes, aiment la guerre, combattent les hommes et n'ont pas peur de la mort.

Exploitant cet aspect fictif et paradoxal, Shan Sa juxtapose plusieurs éléments, devenant une vraie médiatrice, soit une intermédiaire qui facilite la communication entre deux genres littéraires (poésie et prose), qui rétablit la relation entre deux langues (le chinois et le français), qui transfère ses connaissances entre deux cultures (monde occidental et oriental), qui oppose la mentalité entre deux sexes (homme et femme), qui étudie deux conceptions contradictories (la vie et la mort). Fonctions médiatrices que nous retrouvons, avec plus ou moins de nuances, dans ce roman qui traite un sujet historique, sous un aspect mythologique, sous une apparence actuelle, s'intéressant à la récréation fictionnelle du pays natal comme topos récurrent d'un voyage rétrospectif personnel, vers un passé qui a conditionné l'imaginaire artistique de cette jeune écrivain.

Shan Sa nous présente une fresque historique, sous les traits d'une épopée mythologique, nous ramenant 2.350 ans en arrière, des terres de la Macédoine au paysage oriental, en passant par la Perse et les steppes mongoliennes. Un vrai voyage homérique, ponctué de batailles où la soif de pouvoir insatiable croise l'humilité la plus pure pour que naisse l'amour absolu. Une vraie croisade pour défaire Babel et recréer l'idéal d'une unique nation au prix du sang, de l'asservissement, au service

d'un seul homme et de la cupidité d'une armée. Parallèlement, on a l'errance d'une reine guerrière, qui par amour, vient se perdre au sein d'un peuple dont elle exècre les valeurs, contribuant ainsi à la création d'un long poème, servi par une prose esthétisante qui fait naître l'amour au cœur de la guerre sur un fond de cultures, mettant en relief des thèmes intemporels, parfaitement maîtrisés au détriment d'une réelle originalité. Grâce au style brillant et au ton élégiaque, histoire et épopée touchent aisément le lecteur par les tirades enflammées, par la vision poétique des éléments et la passion dévorante qui unit les héros. L'image hédoniste d' Alexandre le Grand et l'admiration du narrateur pour ce héros déborde des pages du roman, alors qu'Alestria, reine fictive des Amazones, parvient à trouver une place auprès de ce roi, pour contribuer à cette magnifique ode d'amour, qui a le grand mérite de prendre le contre-pied du défaitisme social et de l'autofiction, si prisés chez les jeunes auteurs.

Shan Sa traitant le mythe d'Alexandre et des Amazones, revisite l'Histoire pour réécrire l'histoire d'une reine mariée au prince charmant digne de son rang. Ecrit en «langage des oiseaux», ce roman est surtout le reflet de l'imaginaire sensuel de cet auteur venu d'Asie. Parce que le sujet revisite la vie du conquérant macédonien, affaire gageure, en littérature tout comme en histoire. Et en tant que femme, Shan Sa a abordé le sujet sur le plan amoureux --elle a à peine 34 ans lors de la publication du roman- entre hommes et femmes naturellement, mais aussi entre femmes d'une part, et entre hommes d'autre part comme le voulaient les mœurs de l'époque. C'est pourquoi qu'elle procède à une autre innovation: elle ajoute une deuxième protagoniste, Alestria[5].

Le roman est débordé de poésie, convaincant moins que ses précédents, à cause des multiples facilités et libéralités avec l'Histoire. En revanche, le texte est bien plus intéressant pour ce qui concerne la personnalité de Shan Sa et de sa manière d'exprimer l'indicible, le *langage des oiseaux* comme le disent un chapitre et surtout la dédicace à la fin du livre[6]. Sur le plan littéraire, les chapitres, tous à la première personne et alternant selon les narrateurs, sont tous rédigés dans le même style, avec la même inflation lexicale à grands renforts d'envolées lyriques. Aussi le lecteur ne sent-il jamais de changement de ton en passant de *Darius*, Roi des Perses, à Alexandre, Roi de Macédoine, de celui-ci à *Talestria*, Reine des Amazones, ou encore de celle-ci à Tania,sa suivante. Cette dernière présente sa tribu ainsi :

> *pour nous, les filles des steppes, les filles qui aimaient la liberté, notre reine était pareille au miel caché dans le cœur d'une fleur. Elle était ce parfum qui se transmet de génération en génération. Les esprits des ancêtres choisissaient une seule fille pour incarner leur force. La reine était notre voix qui communiquait avec le monde invisible. La reine était le chemin nous conduisant vers le glacier Siberia. Moi, Tania, j'ignorais où ma reine était née. Toutes les filles*

de notre tribu avaient été des enfants abandonnées. Peu importaient son père et sa mère, peu importait le sang qui coulait dans ses veines. Talestria était la fiancée du dieu de la Glace. Elle était la fille de l'automne et de l'hiver. Elle dialoguait avec les chevaux, chantait avec les oiseaux, lisait dans les étoiles. Elle gardait dans la paume de ses mains le secret des Esprits. Elle régnait sur les saisons, sur le temps qui fuit, sur l'éternité (Shan Sa, 2006:97).

Cet esprit a-historique de la part de l'écrivain, nous le constatons aussi dans la nomination des fleuves, des cités ou des régions. Si un fleuve d'Asie Centrale est bien nommé par son nom en grec ancien, *Siberia* en revanche relève du sabir, une incohérence linguistique puisque l'*amazone* étant sans doute le *sarmate*, il aurait dû prendre une racine indo-persane; *Siberia* est donc nettement anachronique, ne serait-ce que parce qu'il dérive du russe '*Sibirsk*' d'après le mongol '*Sibir*' (terre calme).

Dans ce registre lyrique, comparons maintenant l'élocution de Tania et d'Alexandre:

Cette métropole, autrefois fourmillante de marchands, de marins, de politiques et de philosophes, n'était plus que ruines. L'agora était déserte. En revanche, les tavernes prospéraient. Les filles et les garçons de mauvaise vie s'y prostituaient et vendaient leur âme (Shan Sa, 2006: 36),

comme si Alexandre était de la trempe à s'intéresser à ces détails moraux, bien plus révélateurs d'une âme féminine. Du reste, outre le pléonasme, cette phrase brode dans les clichés actuels[7]. Par ailleurs, Alexandre apparaît immaturé et peu sûr de lui, faible par excès et cruel par mimétisme, un émotif qui s'enflamme vite comme dans cette tirade à sa mère Olympias:

regarde-moi, hurlai-je en la secouant. Je ne suis pas celui que tu crois aimer ! Je ne suis pas un dieu. Je détruis des villes pour le seul plaisir de me montrer plus féroce que Philippe, de le dépasser dans tous ses crimes ! J'ai coupé la tête d'enfants, j'ai éventré des femmes, j'ai brûlé des hommes qui ne m'avaient jamais offensé ! Ah, Olympias, tu as accouché d'un tyran ! (Shan Sa, 2006:39).

Cette omniprésence de l'esprit féminin, en réalité de l'omniprésence du *yin* qui masque le *yang*[8], de Darius comme d'Alexandre, il ne fait aucun doute que ce roman est un reflet personnel de Shan Sa, révélant plusieurs facettes de sa personnalité. Le jeune Alexandre est volontairement ambigu, il le dit lui-même :

je suis femme et homme. Je suis plus fort, plus intelligent, plus déterminé qu'un homme qui n'a pas connu la souffrance de la femme, dira-t-il (Shan Sa, 2006:31).

Cette manifestation de l'«éternel féminin» en chaque homme selon le mot de Goethe, exprimé ici par l'«éternel masculin» de Shan Sa, est plus naturelle chez une femme qui est plus sensible aux sentiments et aux relations humaines que chez un écrivain-historien qui mettrait plus l'accent sur l'épopée guerrière du personnage d'Alexandre. De fait, les villes assiégées sont à peine nommées et les régions traversées tout juste évoquées : il s'agit bien d'un roman sentimental, volontiers évocateur en symboles et en sentiments, legs sans doute de culture chinoisc et témoin certain de la sensibilité de l'auteur :

> *dans le cœur de la nuit, les bras et les jambes de la femelle s'agitent comme des tentacules. Son sexe s'ouvre comme une plante carnivore et crache lentement une tête, une main, un pied. Une vie émerge. Le sang ruisselle. Au milieu duquel un cordon blanchâtre. Je le saisis. Je cherche le couteau pour le couper mais il me glisse des doigts. Je tâtonne (Shan Sa, 2006: 264).*

Autre problème que présente ce roman, est la superficialité de l'histoire : un peu d'Aristote précepteur par ici, un peu du prophète Ahura Mazda[9] (p. 91) par là, un mot sur la fondation d'Alexandrie par ici, ailleurs un soupçon sur la destruction d'Ecbatane[10]. Le roman aurait aussi bien pu se dérouler dans la préhistoire ou dans l'altiplano précolombien, dès lors qu'il évitait la modernité pour laisser libre cours aux descriptions pastorales. Mais c'est surtout le choix des personnages, et celui d'Alexandre en particulier, qui est problématique. Vu sa célébrité emblématique et la première expansion européenne que l'Europe rappelle encore à son bon souvenir, les personnalités de Darius et d'Alexandre tranchent avec l'envergure attendue d'un conquérant. Darius s'abaisse à courtiser Talestria d'une manière mercantile, à laquelle d'ailleurs elle répond avec sagesse et perspicacité, connaissant sa valeur :

> *faire des enfants, voilà le pouvoir magique de Talestria pour renverser le sort, retourner le courant du temps ! Voilà l'immortalité de Darius, l'avènement de sa puissance ! On connaît qu'Alexandre avait tué tous les héritiers de Darius. C'était pourquoi le roi déchu venait solliciter Talestria d'être la matrice et la nourrice de sa descendance (Shan Sa, 2006:107)*

Le Perse, le «Roi des Rois», paraît bien plus comme un roitelet déchu et sans avenir. Ce n'est guère mieux pour Alexandre le Petit (détruire deux empires, perse et pharaonique, n'a vraiment rien de glorieux) qui, bien qu'ayant gagné le cœur de la belle Alestria, se montre toujours aussi immaturé, excessif et porté sur des choses insignifiantes :

> *Alestria, je t'aime ! Tous ces objets en sont la preuve. Partout où passe l'armée d'Alexandre, les plus belles pierres, les plus beaux animaux, les fleurs les plus parfumées et les bijoux les plus extraordinaires sont pour toi, la reine de mon*

> *cœur. A la veille des batailles, je m'enferme dans ma tente pour trier, classer, choisir et emballer moi-même tes présents. Dans cette vie de guerrier, tu es une oasis de paix. Il me suffit de penser à toi pour que les tumultes des combats cessent de me hanter et que je retrouve la joie et la détente. Alestria, j'ai mis dans chaque objet ma pensée, mes rêves, ton sourire et ton bonheur ! Voici un couple de grillons à qui j'ai demandé de chanter pour toi. La nuit, leur mélodie entre dans ton rêve et y diffuse les mots d'amour que je lui ai dictés (Shan Sa, 2006:238).*

C'est mal connaître les conquérants : ceux-ci savent mettre de côté les affres de l'amour pour mener leurs desseins à bien, et Alexandre n'aurait pu accomplir son aventure historique s'il s'était montré aussi faible. Aussi les portraits des protagonistes masculins ne sont-ils guère convaincants, littérarement et historiquement. Celui d'Alestria en revanche, incarnation manifeste de Shan Sa, est plus intéressant, encore qu'elle parle trop pour le caractère qu'elle représente :

> *comme il était impossible de deviner ses intentions, je le désarmai en jouant la femme soumise. Je le laissai discourir sans l'interrompre. Encouragé par mon silence complice, grisé par mon regard amoureux, il tirait longuement sur sa pipe et soufflait avec allégresse (Shan Sa, 2006: 86).*

C'est sans doute ce en quoi «les femmes sont plus fortes que les hommes (p. 39)», et qu'Alexandre s'exprime comme une femme :

> *Olibarès me plut. Sa poésie, sa flamme pour les contrées inconnues, sa passion de vivre donnaient à des calculs mercantiles de la grandeur. J'aimai l'intelligence de son esprit qui avait su voir en moi un allié. J'appréciai surtout la finesse de sa manipulation qui, avant de recevoir, s'offrait et se soumettait. Il venait de me proposer un marché dans lequel son intérêt rejoignait mon ambition. Porté par les soldats perses, soutenu par les marchands, je pourrais conquérir toute la Terre (Shan Sa, 2006: 88-89)*

D'ailleurs, il est curieux que rien ne soit dit de Séleucos, ce lieutenant d'Alexandre qui devait régner à sa succession sur toute la perse séleucide. Or comme on sait, à sa mort le soi-disant empire d'Alexandre s'effondra comme un château de cartes, dont ce passage rappelle une des raisons :

> *cette bande d'amis joyeuse et fêtarde s'était divisée au fur et à mesure qu'ils avaient mené des guerres et conquis des terres. Tous avaient perdu leur innocence. J'étais devenu un arbitre qui avait obligation de partager la gloire et la richesse, j'étais devenu leur maître et leur esclave, distributeur de titres et de promotions. Mon attachement à chacun était devenu une faveur qu'ils se disputaient. Ils se jalousaient les uns les autres. Ils complotaient pour m'imposer leurs idées. Ils venaient me supplier pour que j'élève leur amant (Shan Sa, 2006: 216).*

Ainsi, l'analyse qui s'ensuit montre jusqu'à quel point son écriture fictionnelle apparaît comme l'espace pour dire et décrire le pays quitté en terre étrange et son enfance pour entrer dans le monde des adultes. L'expérience d'exil provoque un regard rétrospectif nostalgique, mais aussi cathartique vers un vécu complexe qui devient un acte d'écriture-témoignage, récurrant à l'élément interculturel qui lui confère une catégorie de personnages mythiques déjà annoncés au moyen d'un titre, du moins épiphanique. Ainsi, Alexandre deviendra avec le temps plus conscient de sa force :

> *A Babylone, couché dans le lit de Darius, j'avais ri en pensant à ma victoire. A présent, au milieu d'une forêt hostile qui n'existait sur aucune carte, je riais en pensant à ma défaite. Perdre ses amis est un échec pour Alexandre le Grand. Isolé dans ma tente, trahi de toutes parts, je revis la solitude d'un petit garcon qui observait les étoiles. Le sommet de ma vieguerrière avait rejoint son commencement. Seul, désarmé, j'avais pourtant le même rêve, la même obsession: La conquête de la beauté. (Shan Sa, 2006: 195)*

et Alestria se transformera petit à petit en femme occidentale pour ne plus être une montagnarde et découvrir qu'elle peut incarner la beauté :

> *Je ne savais où me cacher. Je ne savais où dissimuler mes secrets. Alexandre était dans moi, dans ma tête. Il m'ordonnait:*
>
> *Sois courageuse. Sans armure et sans armes, tu seras aussi une guerrière. En me donnant un enfant, tu vaincrass la mort, tu balayeras les conspirateurs, tu détruiras toutes les armies ennemies. Il n'y a que toi au monde qui peux m'accorder cette victoire. N'aie pas peur! Ce monde est à toi. La beauté est toi! (Shan Sa, 2006: 210-211).*

Pour ce qui est du narrateur, comme il y en a plusieurs, leur art est de se raconter, de se décrire et de se traduire devenant des artistes capables de réveiller l'intérêt et l'attention de nombreux personnages aux vies anodines, alors que la présence de l'interculturel dans l'écriture de Shan Sa relève d'une expérience autobiographique. Son roman offre un espace de dialogues et de rencontres litté raires, et à cet égard, son œuvre est un roman interculturel par excellence. L'histoire racontée est en grande partie du vécu. C'est une histoire d'amour pour rendre hommage à la littérature qui a rythmé la vie de la jeune écrivain. Elle ne remémore les souvenirs que par des sentiments actuels, présents. Chaque chapitre est une rapsodie, nous présentant un épisode de la vie de deux protagonistes, de deux héros invincibles, fiers et indépendents, ennemis mais qui s'aiment et par conséquent ils doivent procéder à des concessions, à des renoncements, à des abandons pour coexister. C'est pourquoi Alexandre, conscient de soi refuse qu' Alestria, son égale, le suive dans ses guerres:

> *La guerre est la folie des hommes ! Et moi, Alexandre, je suis la flamme de cette folie. C'est moi qui écris cette tragédie que, dans mille ans, les hommes chanteront encore. Je suis un fou qui subit une maladie chronique. Je suis un fou élu par les hommes qui me ressemblent. (Shan Sa, 2006: 219).*

Et il continue, lui avouant :

> *Quand je suis près de toi, je m'oublie, je ne pense qu'à toi. La guerre n'existe plus. Je redeviens cet Alexandre calme et rêveur que j'étais. (Shan Sa, 2006: 220)*

pour conclure :

> *- Tu ne dois pas connaître les morts. Ils prennent la forme des flammes. Ils dansent et rient. Tu dois fermer les yeux sur la folie de ce bas monde. Les hommes font la guerre comme les femmes font la vie. (...) Laisse-moi jouer le rôle d'un roi vénéré par tous les peoples de la terre, qui prête son beau visage, son corps bien proportionné aux sculpteurs de toutes les contrées pour représenter leurs dieux. Le courage, l'honneur, la grandeur, la gloire ne sont que des mots vains. Les guerres sont sales, les conquêtes sont illusions. Ceux qui reculent et s'enfuient valent autant que ceux qui avancent et embrassent la mort. Le désespoir et l'espoir; la peur et la témérité, la raison et la folie sont jumeaux. Seul notre amour est unique. (Shan Sa, 2006: 220).*

Au milieu de cette ode à l'amour, la temporalité est remise à un deuxième plan; le temps se dissout et ne peut se reconstruire qu'à partir de quelques références aux saisons, propres au rythme cyclique qui gère la vie à la campagne et de marqueurs plus précis qui contribuent faiblement à reconstruire la chronologie du récit. La description des décors se relève cependant nécessaire à l'ancrage des différentes scènes et témoigne d'un regard précis mais très imagé de la romancière, avec une nature qui déborde du texte et nous ensorcelle; or, la richesse et la variété des descriptions qui construisent une telle spatialité est presque absente, tout étant centre sur cet amour de deux personnages choisis par la fatalité, de deux êtres, nés et élevés dans la violence, avec la volonté de conquérir le monde, pour arriver finalement à décrire l'horreur de la guerre ou la cruauté des hommes de façon poétique. Lui, élevé par un père violent et tyrannique, il est protégé par sa mère qui le déguise en fille. Elle, est adoptée par les guerrières de Sibéria, destinée à combattre les hommes. Leur rencontre intervient quand tous deux sont au faîte de leur pouvoir : elle, elle a conquis l'empire des steppes, lui, il a conquis Babylone.

Et tout cela dans un français excellent, poétique, où tout est métaphore sans que cela soit ennuyeux; au contraire on valse avec le rythme des images et des phrases courtes très imagées. Écoutons-la nous avouer:

J'ai découvert le secret de mon style avec l'écriture en langue française. Dès Porte de la paix céleste, mon premier roman, j'ai été obligée de faire des phrases courtes, économiques. J'avais très peu de vocabulaire français. Dans les longues phrases lyriques, je faisais toujours des erreurs de rythme, de musique.

Balthus me disait: Arrête de faire de longues phrases. Tu n'es pas Chateaubriand! C'est devenu mon style... Quand je me relis, je supprime toujours les adverbes, les adjectifs, les subordonnées. Je veux faire des phrases qui vont à l'essentiel. Et l'auteur de signaler qu'elle n'a rien inventé, que l'art de dire l'intense en quelques traits est une des lois d'or de la civilisation classique chinoise, née de Confucius et du taoïsme. (Haubruge, 2002:6)[11].

Shan Sa estime qu'écrire en français l'a empêchée de succomber aux misères de l'exil. Elle a une identité qui est dans le roman, le travail. Pour elle, choisir la France, et le français, c'était entre autres une manière de dire non à l'Amérique, à sa modernité de profit et de concurrence économique. C'était choisir un pays suspendu, un refuge culturel. C'est pourquoi qu'elle est contre le métissage. Pour elle, c'est comme une tresse composée de mèches qui jamais ne se mélangent. Elle préfère la fusion à cet exotisme. D'ailleurs, sous leur masque chinois, tous ses héros dissimulent des personnages rencontrés au cours de sa vie française. Ce n'est pas le métissage mais la fusion des civilisations qui me permet de décrire l'universalité de l'amour, de la haine, de la mort, explique-t-elle.

Lorsque l'on parle de métissage, par certains côtés, on n'accepte pas l'autre, car on distingue encore soi et l'autre. Préférer la fusion, c'est tenter d'atteindre, au-delà des civilisations occidentale et orientale, une région où les sentiments communiquent sans écriture, sans langage. C'est là que j'essaye d'aller, à chaque fois. Le métissage comme juxtaposition ne me suffit pas, n'est pas assez dynamique. (Haubruge, 2002:6)[12].

Le métissage a sa face sombre, quand il est tentative de s'imposer à l'autre par force. Une réalité abordée par Shan Sa dans *La Joueuse de go*, évocation romanesque de la guerre d'expansion du Japon en Chine. L'auteur estime à cet égard que l'humanité parcourt un cycle: D'abord, il y a le choc des civilisations. Ne pouvant coexister pacifiquement, elles essayent de se supprimer l'une l'autre. C'est la phase de «La joueuse de go». Vient ensuite le temps du métissage, du «melting-pot». Les uns et les autres cohabitent, fondent patiemment une société basée sur le respect. C'est le cas des États-Unis, où on peut être américain tout en restant chinois, italien, irlandais. Mais, pour moi, l'avenir du monde est d'aller du multiple vers l'un, vers une culture qui ne serait plus cohabitation mais fusion, création d'une autre culture, nationale, continentale et pourquoi pas mondiale. C'est le sens des dernières phrases du roman:

Viens avec moi, âme invincible. Volons vers les siècles qui chanteront à jamais nos noms, nos exploits, notre gloire (Shan Sa, 2006:277).

C'est d'ailleurs aussi le sens de la dédicace qui est à la fin du roman:
A toi, garcon du future, ce roman écrit en langue des oiseaux,
A toi, guerrier intrépide, nos libertés, nos gallops,
Veille sur nos sommeils,
Veille sur nos saisons.

A toi, jeune fille qui liras dans les étoiles,
A toi, jeune fille qui déchiffreras le livre des oiseaux,
A toi, petite fille qui ne crains ni la souffrance ni la mort,

Le secret de nos âmes;
Le secret de l'amour,
Le secret de la force (Shan Sa, 2006:279).

BIBLIOGRAPHIE

1. Gauthier, Benoît, *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données,* Québec, P.U.Q., 1997.
2. Haubruge, Pascale, «Le Mystère Shan Sa. Réponse aux bruits de couloirs», *Le Soir*, Mercredi 2 février 2002.
3. Joubert,Jean-Louis, *Petit guide des littératures francophones*. Paris, Nathan, 2006.
4. Shan, Sa, *Alexandre et Alestria*, Albin Michel, coll. «Le Livre de poche», Paris, 2006 (Texte integral).
5. Zipfe, Frank, «Migrant Concepts: Multi-, Inter-, Transkultrualität, métissage/créolisation and hybridity as new paradigms für literarty criticism», in Danielle Dumontet & Frank Zipfel (éds.), *Écriture migrante / Migrant Writing. Hilde- sheim*, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2008: 5-26.

NOTES

1 «L'identité culturelle et l'altérité, sont conçus sous les termes de 'Multikulturalität', 'Interkulturalität' ou 'Transkulturalitä'» dans le domaine allemand; 'métissage' et 'créolisation' pour le domaine francophone; alors que chez les Anglo-américains on retrouve le terme, 'hybridity'; termes qui d'autre part, n'appartiennent pas à proprement dire à la critique littéraire mais au domaine de la politique, de la sociologie, de l'ethnographie ou même de la linguistique, mais qui ont permis de repenser plus sérieusement les rapports centre-périphéries, littératures majeures et mineures, etc.» (Zipfel, 2006:10).

2 Dans la littérature québécoise, ce terme est largement accepté et utilisé depuis les années '80 pour désigner les écrivains québécois d'origine étrangère.

3 Il faudrait également citer les romans de Dai Sijie, Ya Ding et les écrits de Wei-Wei, ainsi que l'ensemble de l'œuvre de François Cheng.

4 Née Yen Ni, en 1972, à Pekin. Elle quitta la Chine à cause des conflits politiques internes au pays. Son expatriation a été motivée par le massacre des étudiants sur la place Tiananmen. Elle vint en France, en 1990 et elle publie, la même année, le recueil de nouvelles, *Que le printemps revienne* et suivent: *Porte de la paix céleste* (prix Goncourt du premier roman, en 1997, et le prix Littéraire de la Vocation, en 1998), *Les Quatre vies du saule* (prix Cazes-Brasserie Lipp en 1999), *La Juyeuse de go* (prix Goncourt des lycéens et le prix Kiriyama de fiction, en 2001), *Impératrice* (publié en 2003 et prix des Lecteurs du Livre de poche en 2005), *Les Conspirateurs* (2005), *Les Fleurs de la pensée chinoise*, tome 1: *Les Fleurs antiques* (2009) et *La Cithare nue* (2010).

5 Alestria/Talestria, l'élision de la lettre initiale étant expliquée comme une particularité de la langue amazone.

6 Comme disaient Zhuanzi/Laozi, *zhi zhe bu yan, yan zhe bu zhi* (ceux qui savent ne parlent pas, ceux qui parlent ne savent pas).

7 Dans l'Antiquité, la licence sexuelle était bien plus permissive, en Grèce comme en Chine anciennes, et ne sera associée au péché qu'avec la sévère transformation de l'Eglise chrétienne un bon millénaire plus tard.

8 Les deux principes fondamentaux de la philosophie taoïste, indissociables, complémentaires et opposés. Le yin représentant l'inactivité, le latent, la féminité ou le froid, alors que le yang exprime le mouvement, la chaleur ou le masculin.

9 Ahura Mazdâ (du vieux-perse *Aura-Mazdâ*, « Seigneur-Sagesse ») est la divinité centrale de l'ancienne religion mazdéenne ou mazdéisme. Après la réforme de l'ancien culte mazdéen par Zarathoustra, Ahura Mazda devient la divinité unique, abstraite et transcendante du zoroastrisme. Selon l'Avesta, il est l'Esprit suprême qui donna naissance à deux principes opposés : Spenta Mainyu (l'Esprit Saint ou le bon choix) et Ahra Mainyu (le mauvais choix). Si Ahura Mazdâ transcende les éléments de la création physique, il n'en demeure pas moins le Pôle de la Lumière essentielle, le père d'Atar manifesté par le Feu primordial qui est la lumière fulgurante, toute métaphysique, mais qui précède et engendre les illuminations célestes des feux solaires et stellaires du cosmos.

10 Ecbatane (ou Hangmatana/HagmatĞna, « La ville des rassemblements ») est une ville de l'Antiquité, identifiée sur le site de l'actuelle d'Hamadan (ou Hanadhân) au pied du mont Oronte (Elvend), au sud-ouest de la mer Caspienne et au nord-est de Babylone.

11 Pascale Haubruge, «Le Mystère Shan Sa. Réponse aux bruits de couloirs», *Le Soir*, Mercredi 2 février 2002, p. 6.

12 *Ibid.*

LA MANIÈRE DE PENSER L'AUTRE DE GAËTAN BRULOTTE DANS SON ROMAN *L'EMPRISE*

Ljiljana MATİC*

LA MANIÈRE DE PENSER L'AUTRE DE GAËTAN BRULOTTE DANS SON ROMAN *L'EMPRISE*

Gaëtan Brulotte est une figure imposante de la littérature québécoise et auteur d'une dizaine de livres. Le personnage principal de son roman *L'Emprise*, Barnes, est observé par un écrivain nommé Block en quête d'un nouveau personnage. L'auteur confronte l'Autre en pensant : «Comment lui dire exactement ce que je pense et ce que je veux lui faire passer comme message ?» Au fur et à mesure que le roman se développe, Block s'efforce de gommer la différence entre lui et Barnes pour se rapprocher de l'autre, pour s'intégrer à lui et pour qu'il l'intègre à son tour. Toutefois, il est inévitable qu'on se demande à quel point l'écrivain s'identifie-t-il à son personnage et que l'on cherche la réponse à la question «Qui imite qui ?» et «Qui est le double de qui?» Dans cet essai, nous nous proposons de répondre à ces questions en nous inspirant de la phrase de Victor Hugo dans les *Contemplations* : «Ah! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi!» Acte de langage et acte moteur proposent seuls aujourd'hui un substrat réaliste au processus qui nous permet de partager partiellement l'activité mentale d'autrui, comme à autrui de partager la nôtre. Langage et action suggèrent ainsi deux modèles de compréhension de l'intersubjectivité.

Mots-clés: *Gaëtan Brulotte, L'Emprise, littérature québécoise, individu, société, Autre, autrui, intersubjectivité,*

GAËTAN BRULOTTE'S MANNER OF THINKING THE OTHER IN HIS NOVEL L'EMPRISE (THE DOUBLE EXPOSURE)

Gaëtan Brulotte is a towering figure in Quebec literature and the author of a dozen books. The main character of his novel L'Emprise (The Double Exposure), Barnes, is observed by a writer named Block in search of a new character. The author confronts the Other by thinking: "How to tell him exactly what I think and what I want to send him as a message? "Gradually, as the novel develops, Block strives to erase the difference between him and Barnes to get closer to the other and to be integrated with and to integrate him. However, it is inevitable that one wonders how much the writer identifies himself with his character and one seeks the answer to the question "Who imitates whom? "and "Who is whose double? "In this paper, we propose the answer to these questions drawing inspiration from Victor Hugo's words in his *Contemplations*: "Ah! Fool who think I'm not you! "The act of language and the motor act are today the only ones to provide a realistic substrate to the process that allows us to partially share the mental activity of the other, as well to the other to share ours. Language and action suggest so two models of comprehension of intersubjectivity.

Keywords: *Gaëtan Brulotte, The Double Exposure, Quebec literature, individual, society, Other, others, intersubjectivity.*

---

* Professeur à l'Université de Novi Sad, Faculté des lettres, Serbie
lilimat@EUnet.yu

Force est de constater que les termes et concepts scientifiques manquent dès qu'il est question de l'accès à la vie mentale de l'autre et des influences mutuelles entre le psychisme de deux individus : la perception ne convient pas plus que la représentation, l'intuition comme l'impression reste vague et descriptive, la référence à l'émotion perçue n'est pas plus éclairante. Très schématiquement, deux perspectives proposent une représentation des processus inter-psychiques ou co-psychiques. Acte de langage et acte moteur proposent seuls aujourd'hui un substrat réaliste au processus qui nous permet de partager partiellement l'activité mentale d'autrui, comme à autrui de partager la nôtre. Langage et action suggèrent ainsi deux modèles de compréhension de l'intersubjectivité.

L'écriture est une activité à la fois ludique et complexe. Écrire n'est pas anodin... Il s'agit d'officialiser une pensée, de la rendre visible et concrète, parfois définitivement.

Gaëtan Brulotte est une figure imposante de la littérature québécoise et auteur d'une dizaine de livres. Le personnage principal de son roman *L'Emprise*, Barnes est observé par un écrivain nommé Block en quête d'un nouveau personnage. D'autre part, l'héroïne est appelée Berthe et le romancier s'appelle Brulotte. L'écrivain parle de l'indécence de la lettre B à cause de ses courbures et, en excellent connaisseur de la langue, il écrit la page soi-disant tirée du roman de Barnes exigeant du traducteur de la bravoure pour traduire en sa propre langue 53 mots commençant par l'obscène lettre B. Le roman *L'Emprise* est un livre pour des connaisseurs des finesses de la langue française, puisque déjà le mot du titre est difficilement traduisible, signifiant en même temps domination intellectuelle ou morale, l'influence mutuelle des personnages l'un sur l'autre ainsi que l'influence voulue du narrateur sur ses narrataires. Instinctivement, le romancier sait que son écrit va avoir un impact sur son lecteur. Et cela est dérangeant. Il confronte l'Autre en pensant : "Comment lui dire exactement ce que je pense et ce que je veux lui faire passer comme message ?" Dans cet essai, nous proposons la réponse à ses questions en nous inspirant de la phrase de Victor Hugo dans les *Contemplations* : *Ah! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi!*

C'est avec raison que Stephan Smith, dans son *Essai critique sur l'œuvre de Gaëtan Brulotte*, insiste sur l'importance de l'Autre et du je, soit entre les personnages et leur auteur:

> *Parmi les figures les plus marquantes de l'œuvre de Gaëtan Brulotte, celle du double s'avère de toute première importance, et par la fréquence dont l'auteur s'en sert et par l'ouverture qu'elle nous offre sur d'autres thématiques capitales de cet univers de l'imaginaire. Brulotte lui-même, dans ses écrits et ses essais autocritiques, reconnaît à maintes reprises le rôle que tient ce motif dans sa production. Dans* L'Emprise, *son troisième roman, mais le seul qu'il a*

choisi jusqu'à présent de faire publier, le thème du double fonctionne comme 'thème dominant de ce roman.'"[1] *(Smith, 1992)*

Les critiques littéraires constatent le grand nombre de doubles transparents de Brulotte qui peuplent sa fiction et l'écrivain lui-même confirme dans son manuscrit que *les dédoublements des situations et des êtres [...] foisonnent avec leur effet de miroir* (83) non seulement dans *L'Emprise*, mais aussi dans *Ce qui nous tient*. L'auteur, le narrateur et ses personnages, ils sont lui et moi si différents et si proches à la fois. L'Autre, le double ou le moi caché de l'écrivain, le Narcisse ou le Sisyphe des personnages principaux, c'est le champ d'intérêt de Gaëtan Brulotte. Marcel Nadeau fait son éloge aussi bien de l'écrivain que de son ouvrage romanesque :

> *Avec L'Emprise, Gaëtan Brulotte se révèle un remarquable sourcier des profondeurs de l'âme humaine. (...). Il livre des observations essentielles sur les dynamismes, les obsessions, les régressions d'un double personnage. (...). Ce roman reste unique pour tenter de cerner les lois et les prolongements de tout narcissisme. (Nadeau: 1979)*

Dans sa personne, Brulotte unit plusieurs personnalités: il est écrivain, enseignant, chercheur et critique littéraire. Toutes ces activités influencent sa production artistique et lui aident de bien observer l'autrui, de changer la réalité perçue à l'aide de l'imagination créatrice, de bien juger les écrits des autres et de s'en inspirer. Au dire de Brulotte lui-même, l'écrivain est *un auteur qui a une certaine fonction symbolique* et qui *a développé un style personnel et une vision du monde.* (Brulotte, 1997: 47) Encore adolescent, à 16 ou à 17 ans, il avait compris que la littérature est sa vie et depuis, il ne cesse pas d'écrire. À la question de Normand Desjardins, dans *Nos livres – Notre choix*, en mars 1983, que représente pour lui écrire, Brulotte répond :

> *Écrire, c'est une manière de vivre... l'écrivain explore le vécu, part à la recherche de certains inconnus sur l'homme, patrouille dans le réel et l'irréel, vadrouille dans les rues de la vie, traque les possibles, capte les instants d'existence, les raconte, les dit, les soupèse, les délire, les retourne en tous sens, les scrute en détails. Sa réflexion s'exerce sur l'humain...*

Cet humain, cet autrui, c'est d'abord l'autre, le différent. Mais, l'altérité ne suffit pas à caractériser autrui. Car s'il est autre que moi, il est aussi et en même temps mon semblable. Il est *alter ego*, c'est-à-dire un autre moi et un autre que moi. Autrui est donc à la fois le même et l'autre. Il s'agit de montrer qu'autrui est celui que je rencontre, est un autre moi et moi-même. Il faut savoir faire une distinction entre autrui, l'autre et les autres et ne pas confondre la notion d'autrui avec celles de "prochain"ou de "semblable". Chez Descartes, par exemple, la conscience de soi est la première

certitude ; avec Hegel, autrui apparaît comme essentiel à la constitution même de la conscience de soi ; Sartre à son tour fera de l'autrui *le médiateur indispensable entre moi et moi-même* (Sartre, 1976 : 316) et du conflit la forme indépassable de mon rapport à l'autre. Mikhaïl Bakhtine pose que l'être humain n'existe qu'en dialogue : au sein de l'être, on trouve *l'autre*, ou plutôt *l'autre* est en l'homme et le traverse constitutivement. Au fond de chaque homme, on découvre *l'autre* et vice versa. L'écriture de Brulotte fait toujours appel au lecteur à sentir et à vérifier dans sa propre expérience la réalité évoquée par le texte. *L'Emprise*, s'établissant sur un dialogue entre le – "je"– narrateur – créateur du texte et le – "vous"– lecteur, pourrait être considéré comme consécration entre l'auteur et le lecteur dans l'écriture brulotteienne.

Gaëtan Brulotte explore passionnément les zones les plus obscures de l'humain pour les approcher à ses narrataires et il croit que "le quotidien devient insolite lorsqu'il s'édifie en terrain étrage", et ils sait que le regard doit se dégager de ses fonctions habituelles. Il ne cesse de répéter dans les entretiens qu'il donne en parlant de son écriture que *la littérature nous fait voir ce qu'on ne voit pas dans l'usure quotidien. L'écrivain a le devoir d'être attentif, d'être toujours en alerte, d'être constamment en état de lucidité*. À son avis, l'écrivain doit être déraciné dans son âme, pratiquer la distance critique, le doute dérangeant, l'ironie décapante. Il doit être en marge de la société pour mieux l'observer, l'évaluer et la dire en toute liberté. Brulotte est persuadé que nous avons besoin de la littérature pour nous servir de phare, pour nous secouer, pour pointer certains aspects que nous ne voyons pas d'habitude. C'est pourquoi ses récits montrent la dégradation existentielle qui survient quand on évacue sa conscience, et cela pour souligner justement l'importance de la garder toujours en éveil.

> *Quand j'écris, je sens parfois mon équilibre intérieur chanceler dans une sorte de douce folie, comme mon personnage de l'exalté. C'est une véritable exaltation intérieure et cette douce folie est nécessaire à la création. Elle permet d'activer certaines zones de soi qui resteraient léthargique autrement. L'être humain a des capacités psychiques qu'il ignore encore et qui lui font parfois dépasser certaines limites reconnues. En ce sens, la littérature peut avoir des dimensions vertigineuses. (Gaudet, 1990 : 76-77)*

Ses personnages sont souvent placés dans des situations-limites auxquelles ils ne se soumettent qu'extérieurement, parce que ces personnages sont des révoltés dans le fond. À son sens, l'écriture artistique est une forme d'interrogation sur le monde qui ouvre d'autres portes, qui mènent ailleurs, au-delà de la seule littérature. L'écrivain est déjà dans son travail de création une sorte de chercheur. Parlant de Block, l'écrivain dit :

> *J'ai moi-même mis en scène un personnage de romancier dans L'Emprise qui effectue des recherches sur un être qui le fascine et qu'il vaut intégrer dans son prochain livre : il se documente sur lui, il étudie son langage du corps, il mène une enquête sociologique sur ses proches, etc. Le romancier est très souvent obligé de faire des recherches pour écrire ses livres. [À l'instar de Flaubert], j'ai été amené dans mon travail narratif à me documenter et à m'intéresser à d'autres domaines de recherches que la littérature. Comme psychopathologie sexuelle (pour L'Emprise). (Brulotte, 1990 : 58)*

Le personnage du romancier n'est pas sans attirer l'attention de la critique sur le rapport entre l'écrivain et son moi d'une part et de Block, qui a son double en Barnes, l'individu qu'il observe pour en faire le personnage de son roman à thèse. L'autre, c'est celui qui est différent de moi, qui m'est extérieur, ce non-moi. C'est une différence à laquelle on voudrait accéder pour qu'elle ne devienne que "mêmetée". Au fur et à mesure que le roman se développe, Block s'efforce à gommer la différence entre lui et Barnes pour se rapprocher de l'autre, pour s'intégrer à lui et pour qu'il l'intègre à son tour. Toutefois, il est inévitable à ce qu'on se demande à quel point l'écrivain s'identifie-t-il à son personnage et l'on cherche la réponse à la question "Qui imite qui ?"et "Qui est le double de qui?"A propos de *L'Emprise*, Lemieux écrit : *C'est l'histoire d'un écrivain fasciné par son sujet et qui s'y laisse prendre comme dans une toile d'araignée. Il en meurt d'ailleurs dans un asile.* (Lemieux, 1977) Il s'agit d'un roman-thèse sur le dur métier de romancier. C'est une réflexion intelligente sur le bonheur et le danger de pasrler des autres en même temps que de soi-même.

Conscient des questions que se posent des critiques, Gaëtan Brulotte fait son Autoportrait et dans ce texte pertinent et ironique il propose des réponses à ces questions. Il n'est pas sans intérêt de noter qu'il y joue en se servant d'un "vous"et en offrant des réponses sous la forme des questions posées par un autre. Le romancier ressemble à son personnage par *la démesure, la vitesse, le mouvement, la précision maniaque, la fausse soumission, l'affirmation de la liberté, la dénonciation frénétique de tout ce qui la menace ou l'aliène. Non?. Votre personnage exhibitionniste, ce détraqué sexuel passionné par les femmes et qui saute sur les passantes dans la rue, c'est un peu vous, avouez ? Et l'autre, le romancier fictif si intéressé par cet exhibitionniste, c'est un homosexuel refoulé, non ? et n'est-ce pas encore une projection de vous-même ?* (Brulotte, Gaëtan: 1984) Disons en passant qu'il est vrai que dans chaque personnage il y a un brin de son auteur et dans le cas de Brulotte c'est vrai aussi pour des personnages dans ses nouvelles. Mais, c'est l'acte de l'imagination créatrice qui fait la différence entre la personne en chair et en os et des personnages, produits de ses observations, de ses souvenirs, de ses rêves éveillés.

Brulotte est tout cela et beaucoup plus : perfectionniste et allant jusqu'au bout dans ses recherches et analyses de personnages, il file ses métaphores obsédantes

et fait passer son narrataire à travers le labyrinthe absurde du monde. Son écriture est en même temps classique – et pourrait s'apparenter à celle d'un Stendhal ou d'un Flaubert – et moderne reflétant la manière de penser d'un Freud, Breton, Sartre, Barthes. Et pourtant, l'imaginaire de Brulotte est unique, personnel et inimitable lorsqu'il dévoile des problèmes de l'homme moderne et notamment ce décalage entre la raison et la folie. Malgré le fait que dans *L'Emprise* nous assistons au dédoublement surtout par l'optique de Block, le narrateur-créateur se fait sentir dans l'emploi abusif de cette deuxième lettre de l'alphabet, ce B indécent.

Michel Lord attire notre attention sur la répétition thématique et sur l'insistance de l'écrivain de nommer les personnages par la B symbolique :

> *Dès L'Emprise le motif thématique de la folie et celui plus formel du labyrinthe sont intimement entremêlés. L'œil du narrateur observe les allées et venues et des tourments de Block qui observe son double Barnes, personnage du roman que Block cherche à écrire, et qui à son tour observe Block pour alimenter son propre roman sur Block. Le serpent se mord la queue, mais au terme d'aventures et d'enquêtes qui se déroulent dans un lieu imprécis, mais combien quadrillé par les deux B (alter ego de Brulotte), entourés d'autres B (Barbara, amie de Block, Barnabé, un voisin, Berthes, sœur de Barnes). De la rue à l'asile d'aliénés (où Barnes est enfermé), en passant par l'appartement de Barnes que Block fait vider de tout son contenu, l'espace de L'Emprise symbolise les balises d'un monde affolant où les êtres circulent comme dans un lieu d'enfermement ambivalent. (Lord, 2994: 12)*

La seule constante dans ce va-et-vient entre la raison et la folie, l'indifférence de l'homme moderne et la souffrance de tout être sensible, c'est le discours personnel et l'imaginaire de l'écrivain.

Dans la suite de cet essai, nous nous proposons à passer à travers le labyrinthe à trois niveaux du roman. En effet, *L'Emprise* définit métaphoriquement le procès d'une écriture à travers la relation entre un écrivain, Block, et son personnage Barnes. La première étape se réalise dans la poursuite ambiguë du personnage par l'écrivain; la deuxième montre comment Barnes devient le double de Block; et dans la troisième, à mesure qu'avance le roman, Barnes apparaît semblable à Block et ce dernier devient de plus en plus l'autre.

En intellectuel perspicace et grand connaisseur de la littérature, Brulotte opte pour la forme traditionnelle de la narration à la troisième personne du singulier, mais dès la première page de son roman il est évident que le romancier suit aussi le courant moderne faisant du lecteur son complice, cet autre qui peut participer à la création littéraire en imaginant les explications et la suite de l'aventure des personnages. Le personnage principal est cet humain, cet autre qui se signale dans la foule par

son aspect physique, par sa manière de s'habiller et surtout par son comportement étrange. Il est différent des passants qui le voient dans la rue, dans la gare ou sur un square et cela provoque leur curiosité.

L'auteur Brulotte peint son personnage Paul Barnes à travers le regard de l'écrivain Charles Block, mais il le présente tel que les passants le voient :

> *On le regarde comme un fou, comme un mime ou comme un nouveau monument, autant de points de vue qui l'enrichissent ou l'appauvrissent selon la perspective. Mais cette immobilité permet de mieux remarquer les déformations de son corps : longues jambes, taille anormalement élevée, ventre rebondi, gros torse et tête bouffie comme une ampoule enfoncée dans ses épaules. (Brulotte, 1988 : 15)*

Dès le début, il est évident que cet Autre est différent des passants ordinaires et *normaux* aussi bien par son aspect physique que par son comportement. L'on dirait qu'*une grande débâcle* semble ébranler la ville, cet organisme vivant dont les "artères"font passer "les troupeaux d'autos"(Brulotte, 1988 : 7) que Barnes épouille, écume et fait passer par *le tamis de sa conscience.* Mais, si le quartier grouille d'activité, le personnage se fait remarquer par son immobilité et par ses vêtements : *pantalon rouge, veston bleu un peu raide, chemise boutonnée jusqu'au cou* (Brulotte, 1988 : 18) qu'il porte près d'un immeuble ou bien par *le vert violent de sa chemise et l'amarante triste de son pantalon.* (Brulotte, 1988 : 75) Brulotte emploie métaphoriquement le syntagme *les ombres chinoises* pour signaler au lecteur qu'il assiste au théâtre d'ombres dont l'apparence changeante, transitoire et trompeuse d'une réalité feinte souligne l'étrangeté du personnage et pour faire comprendre pourquoi des gens s'enfuient car Barnes les épeure, adossé au mur à la bouche d'un bâtiment, sans rien faire, sans rien dire et tout en regardant les gens passer. Il contraste avec la blancheur du mur et représente une ombre mystérieuse et ressemble plutôt à une statue qu'à un être humain. Son *menton frais rasé, luisant comme du marbre poli* (Brulotte, 1988 : 19) et son immobilité du Lézard contraste avec l'activité de la ville, représentée comme un organisme vivant. Et en hiver, pendant que la ville *s'insomnise dans un provisoire cocon blanc*, Barnes est là, debout, *comme un bloc* avec *ses longues mains de mica et ce visage pâle de plastique où brille la porcelaine de ses yeux* (Brulotte, 1988 : 9)

L'observateur de cette créature bizarre c'est l'écrivain Block en quête du personnage pour son prochain roman. D'après son aspect physique, sa manière de s'habiller et de se comporter, Block est le contraire de Barnes mais au fur et à mesure que l'action se déroule, il devient le double de Barnes pour terminer clochardisé et semblable à son proche qu'il observait obstinément et minutieusement. Le moustachu portait un complet, des souliers et un chapeau d'étoffe très bourgeois intellectuel.

Mais, pour pouvoir suivre vite son anti-héros, il doit changer son régime alimentaire ainsi que sa garde-robe :

> *L'influence de Barnes entraîne aussi une autre métamorphose, simplement vestimentaire celle-là, mais tout de même si étroitement liée à la personnalité de Block qu'il ne consent à l'accomplir qu'avec beaucoup de peine : il doit bientôt troquer le complet croisé et la cravate (son costume conformiste et habituel) pour une tenue plus relâchée, et préférer à la prestance urbaine le côté pratique (casquette de sport), chemise de couleur en coton, déboutonnée au cou, blouson léger de coutil, knickers et chaussettes au genou avec espadrilles (Brulotte, 1988 : 17)*

En grand connaisseur de la peinture, Brulotte peint ses personnages – ces individus qui se distinguent bien dans la masse des citoyens et qui sautent aux yeux tous les deux par leur étrangeté par rapport aux autres passants. Barnes paraît poser pour Block et *il a l'air figé des personnages peints de Paul Delvaux.* (Brulotte, 1988 : 15) Ailleurs l'écrivain Brulotte s'exprime par son personnage Block. S'interrogeant sur l'intérêt romanesque de la manie de Barnes qu'il analyse, Block se laisse guider dans son activité d'artiste par la réflexion de Montesquieu trouvée dans ses *Cahiers* : *Il faut toujours prendre un bon sujet : l'esprit que vous mettez dans un mauvais sujet est comme l'or que vous mettriez sur l'habit d'un mendiant ; au lieu qu'un bon sujet semble vous élever sur ses ailes.* (Brulotte, 1988 : 28) Ce "bon sujet", c'est le problème de Barnes dans son orientation sexuelle et Brulotte le traite avec *maestria*, vu le fait qu'il a eu le rare privilège de faire sa thèse de doctorat avec Roland Barthe sur les *Œuvres de chair* et des *Figures du discours érotique* où il a démontré le don de traiter des sujets considérés tabous avec décence et avec un approche scientifique. Brulotte s'identifie avec Block qui, dans le roman, arrive à comprendre Barnes *de l'intérieur, selon cette méthode de connaissance qui lui est familière, le* haptisme, *et qui consiste à pénétrer dans un univers par le petit côté des choses.* (Brulotte, 1988 : 33)

Barnes est *un pervers pauvre* (Brulotte, 1988 : 32) qui éprouve le besoin de s'exposer et de masturber en public. La racine de son problème sexuelle réside dans son passé où, à l'âge de six ans, le petit Paul est incité par sa sœur Berthe, plus vieille que lui, et qui lui a montré ses parties génitales. Vers sa treizième année il découvre l'onanisme et *il aimait dégager son membre devant l'image de la Vierge Marie, suspendue au-dessus de son lit.* (Brulotte, 1988 : 47) Divorcé d'avec son épouse, qui ne partageait pas *ses petites manies*, Barnes quitte la maison, s'isole et, ressentant une répugnance très vive envers des prostituées, il devient l'exhibitionniste. Donc, il est cet Autre par rapport au reste du monde trop timide d'approcher des femmes ou de leur faire la cour, qui se contente de rechercher surtout des adultes et des inconnues pour s'exposer.

En écrivain méticuleux, Block découvre que Barnes a été enfermé pour la première fois à trente trois ans et que les médecins lui ont ordonné de porter une serviette à la main droite. Au moment où le romancier commence à l'observer Barnes a quarante cinq ans et est condamné à porter des serviettes dans les deux mains, mais même cela ne l'empêche pas à s'adonner à son plaisir sur le square ou devant la gare routière. Il regarde des *masses de chair animée*, suit *le relief corporel* (Brulotte, 1988 : 34) et il admire les formes féminines dont la description fait penser aux nues de Rubens ou de Buffet et y apaise sa passion.

Block, dont l'enfance s'était déroulée d'après des règles strictes des préjugés bourgeois, s'identifie de plus en plus avec son personnage *in spe*. Brulotte joue avec son lecteur en démontrant l'identification progressive de l'écrivain avec son personnage en indiquant qu'il a échanger son chapeau mou contre un chapeau de paille qu'il pose sur le gazon dans le square et contre un béret lors de sa visite au cinéma. À la fin du livre, après le suicide de Barnes auquel il a assisté assis sur une chaise dans la cour de la maison de santé, comme un spectateur au théâtre, Block imite son double en se tenant debout et la tête découverte devant la bouche d'une entreprise. Dans ce rapport secret entre l'Autre et l'Autrui, c'est Block lui-même qui traite Barnes de son double : pour la première fois il l'appelle ainsi en pensée lors de sa visite à l'hôpital où il s'est rendu pour persuader les médecins *de relâcher son double*[2] (Brulotte, 1988 : 46) Ailleurs : *Block rassemble des renseignements sur l'enfance de son double.* (Brulotte, 1988 : 54) ou encore : Block revoit son double en personne deux semaines *lentes, rampantes, sirupeuses*, (Brulotte, 1988 : 70) plus tard. L'écrivain se rend au cinéma pour voir *L'arrangement* "drame psychologique écrit et réalisé par Elia Kazan, d'après son propre roman"et il est fasciné par le personnage d'Eddie car *il croit comprendre que la vie d'Eddie, c'est aussi un peu la sienne.* (Brulotte, 1988 : 74) Le Moi, Nous, Lui, l'Autre s'entremêlent dans le roman et le message envoyé par le créateur et ses personnages, c'est que cette autre part de l'existence, excentrique, que chaque individu porte en elle et les fantasmes non avoués ne s'expriment pas autrement que par l'écriture. Block finit par comprendre qu'il vivra ses fictions en faisant coïncider l'imaginaire et la réalité. *Et cela, il le réaliserait peut-être avec son mystérieux personnage actuel, son double.* (Brulotte, 1988 : 75)

Block, alias Brulotte est l'avocat du diable. Il se documente sur des cas médicaux, il lit dans un vieux manuel du XIX[e] siècle que *la masturbation se dénonce par le teint pâle de la face, ses yeux cernés et enfoncés ; sa figure exprime un mélange confus de honte, de tristesse et de défiance* et il se demande *Serait-ce le portrait de Barnes ?* (Brulotte, 1988 : 32) En imagination, Block comprend Barnes et qui plus est, découvre en lui-même des penchants semblables. Il a compris que des passants prennent le Lézard, ce paresseux immobile et bizarre, pour un fou. D'autre part, Barnabé lui a

dit que, en suivant des conseils des médecins, Barnes écrivait un roman *sur un être bizarre qu'il a repéré dans le quartier et qui serait une sorte de fou ou d'illuminé* (Brulotte, 1988 : 67) et Block comprend que son double écrivait un roman sur lui, l'ayant pris pour son personnage. Il s'agit d'une véritable emprise, le romancier et son personnage étant en même temps des sosies de l'Autre, son reflet dans le miroir et son double. Block se sentait depuis toujours *la vocation de l'écrivain* (Brulotte, 1988 : 70), Barnes a commencé à écrire des "textes éducatifs"sur ses inclinations sexuelles et Brulotte nous donne une description clinique des malades. Le salut viendra par l'écriture, mais l'homme *y arriverait en vivant une folie, sa folie.* La question qui s'y pose, c'est la folie à qui ? L'écrivain observe l'objet de son intérêt littéraire, il voit ses personnages comme des animaux ou comme des insectes, et pourtant, il s'agit bien de la peinture du tréfonds de l'âme humaine.

L'écrivain Barnes se retrouve *au centre d'une sorte d'enfer. Sans son double, il ne peut plus rien faire.* (Brulotte, 1988 : 57) À l'hôpital, il se présente sans raison comme le frère de Barnes. Finalement, après la mort de son double, il reprend sa place et répète ses gestes et ses tics. Il s'est converti en son Autre.

De même que son créateur, Block sent que le salut viendra par l'écriture. Mais, de nos jours, il est toujours difficile de traiter la sexualité et surtout ses déviations. Avant d'entamer sa tâche, le romancier a constaté qu *on fabrique des romans à deux sous avec des comportements sexuels un peu bizarre, mais rarement de grandes œuvres.* (Brulotte, 1988 : 29) En bon connaisseur des humains, Gaëtan Brulotte sait éviter ce piège et met sur la scène du théâtre mondiale l'image de l'Autre, qui pourrait être notre proche et notre semblable. Si ses personnages Barnes et Block parlent des médecins comme des *voleurs d'âmes*, nous pourrions appeler leur créateur *peintre des âmes* et des passions humaines que l'Autre peut reconnaître comme ses propres. La preuve de la qualité de l'écriture de Gaëtan Brulotte est le Prix Robert Cliche qu'il a reçu pour son premier roman *L'Emprise*. Et chaque narrataire peut chercher sa propre réponse au défi de Victor Hugo : *Ah! Insensé, qui crois que je ne suis pas toi!*

NOTES

1 Le syntagme est de Gaëtan Brulotte : *Complément circonstanciel: essai de parafiction,* ms., 73. Il s'agit d'écrits essentiellement autocritiques et autobiographiques que Brulotte hésite à faire publier, mais qu'il a eu l'amabilité de nous transmettre sous forme manuscrite.

2 C'est Brulotte qui souligne.

BIBLIOGRAPHIE

1. Brulotte, Gaëtan: "Autoportrait"in: "Gaëtan Brulotte", Montréal, Québec français, n° 54, 48-85.
2. Brulotte, Gaëtan: *L'Emprise*, Leméac, Montréal, 1988.
3. Brulotte, Gaëtan: "L'écrivain savant", LittéRéalité, Vol. 9, N° 2, 1990, 47-64)
4. Bakhtine, Mikhaïl: *Esthérique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1945, traduit par Alfreda Aucouturier, 1984.
5. Gaudet, Gérald: "Gaëtan Brulotte: 'J'oeuvre à déclaquer les impressions pour te les diffracter en passion'", XYZ. La revue de la nouvelle, n° 24, 1990, 74-83.
6. Hegel, Georg Wilhelm Friedrih: *La Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1993.
7. Lemieux, Louis-Guy: "*L'Emprise* de Gaëtan Brulotte", Le Soleil du 12 mai 1977.
8. Lord, Michel: "Gaëtan Brulotte: l'oeil critique dans le labyrinthe absurde du monde", Lettres québécoises, la revue de l'actualité littéraire, n° 116, 2004, 12-13.
9. Nadeau, Marcel : "*L'Emprise* ou l'envers d'une psychiatrie", *Bulletin du Cercle Gabriel Marcel,* Trois-Rivières, novembre 1979.
10. Sartre, Jean-Paul : *L'Être et le Néant,* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976.
11. Smith, Stephan : "Essai crique sur l'œuvre de Gaëtan Brulotte". In Fisher, Claudine, dir. *Gaëtan Brulotte: Une Nouvelle Ecriture.* Ouvrage collectif de 17 universitaires de divers pays. Lewiston.
12. NY: Edwin Mellen Press, 1992, 240p. (Prix International d'Etudes Francophones 1992.)

HYPOCULTURE-HYPERCULTURE : LA BABÉLISATION DU MOI

Francis CLAUDON*

HYPOCULTURE-HYPERCULTURE: LA BABÉLISATION DU MOI

L'influence culturelle, linguistique et littéraire entre différentes cultures est une chose très répandue à l'heure de la globalisation. Des auteurs qui ont produit des œuvres dans une autre langue que leur langue et culture d'origine, ont laissé des traces de leur hypoculture, laissant deviner une identité secrète. Cet entre-deux cultures crée une dialectique faisant exploser le «moi» et c'est dans ce contexte qu'il est possible de parler de la «babélisation» du moi. Mais en tant qu'une des formes de l'influence d'une culture sur l'autre, l'intertextualité ne provoquerait aucune tension puisqu'elle se fonderait sur des différences acceptées et exercerait ses effets discrètement. Par ailleurs, la «littérature-monde» se fonde également sur des relations littéraires et c'est une autre façon de dénommer l'interaction de l'hypoculture et l'hyperculture. Dans ce contexte, il est rassurant de voir que l'avenir de la littérature n'est pas réduit à quelques institutions politico-culturelles.

Mots-clés: *linguistique, littérature, culture, globalisation, hypoculture, hyperculture, babélisation, intertextualité, littérature-monde.*

CENTRAL AND PERIPHERAL CULTURES: THE BABILIZATION OF ME

The literary, cultural and linguistic exchange between different cultures is a common situation in this age of globalization. Authors who write works concerning cultures other then their own have left traces of the subcultures to which they belong and an unknown identity. The bi-culturality creates a dialectic and we can in this context refer to the Babilization of 'me'. Intertextuality becomes like a melting pot within which texts mix and merge unseemingly. But the term 'world literature' also refers to the exchange between central and peripheral cultures. Within this context it is gratifying to note that the future of literature does not tie in with certain political and cultural events and institutions.

Keywords: *linguistics, literature, culture, globalization, sub culture, babilization, intertextuality, world literature.*

A l'heure de la globalisation et de la littérature mondiale, la francophonie, dans une moindre mesure aussi, sans doute, l'anglophonie, l'hispanophonie semblent jouer une partie un peu désuète, pour ne pas dire légèrement incorrecte. Comment donc ? une seule langue !

* Professeur émérite, Université de Paris XII
francis.claudon@orange.fr

Mais je pense que c'est une erreur de raisonner ainsi ; pour conjurer cette pente un peu fatale, trop facile je citerais volontiers le mot de Glissant, comme un sésame qui me guide ou un pôle vers lequel naviguer. Il parle : *«d'approcher cette multiplicité complexe, jamais donnée comme un tout, ni d'un seul coup, que nous appelons identité».* (*Quand les murs tombent*, Galaade,2007,p.1).

Belle formule : pas du tout incompatible avec la littérature comparée ! Pour le montrer, après avoir rappelé le sens de l'entreprise de notre fondateur, Claude Fauriel, je voudrais évoquer quelques figures qui ont toute balancé entre plusieurs identités ;je ne parle pas seulement d'identité esthétique ou stylistique – comme c'est le cas dans l'hypothèse d'un jeu intertextuel ou d'un pastiche ; je ne parle pas non plus de ceux qui ont eu comme Milan Kundera ou Vintila Horia, une production dans une langue puis une production plus importante dans une autre langue, non je parle de ceux qui, derrière le miroir d'une langue parfaite, d'un style lisse et brillant laissent deviner une identité secrète, donc une hypoculture. Parfois, cette dialectique entre le tréfonds et la superstucture craque et menace de faire exploser le moi; c'est ainsi que j'entends la babélisation. J'en chercherai le témoignage chez Césaire, Carpentier et Glissant.

***Claude Fauriel** (1722-1844)*

L'identité n'existe guère *a priori*; elle n'a jamais été une donnée immédiate, intangible. Ni la française, ni aucune autre ! Quel besoin alors de chercher à définir une identité francophone, même si elle n'est que littéraire ?

Claude Fauriel avait été le secrétaire de Joseph Fouché avant d'occuper, en 1830, à l'instigation de Guizot et du duc de Broglie, une chaire de «littératures étrangères» à la Sorbonne. Je ne sais si le redoutable ministre de la police de Napoléon Bonaparte s'intéressait aux Caraïbes, s'il avait, par exemple, tenté de dissuader son maître de lancer le général Leclerc en expédition contre Haïti et Toussaint-Louverture. Fouché, je l'imagine bien, avait certainement un caractère assez proche de celui de Vincent Hugues, le vrai, aussi bien que celui du roman de Carpentier *El siglo de las luces*. Fauriel pour sa part avait appris le sanscrit et l'arabe, outre la plupart des langues européennes modernes; il était passionné par cette question, qui au fond est à la base du balancement entre une hypoculture et une hyperculture : il voulait *«atteindre à l'unité profonde et définitive (...) aux origines de la civilisation moderne»* (Sainte Beuve:*Portraits contemporains*). Il la cherchait en collectant et rééditant les chants populaires des peuples grecs et serbes, réputés dégénérés , asservis à l'empire ottoman ; il soupesait la courtoisie de la poésie arabe primitive, il scrutait les anciennes langues des Vascons, des Aquitains, des Gallo-Romains disparus. Babel es-tu là ? Fauriel explique, dans l' *Histoire de la poésie provençale* toujours actuelle, que l'identité nationale française est un produit impur, le fruit d'un métissage. Ainsi par exemple pour le provençal, qu'on appelle aujourd'hui l'occitan, voire le catalan, il dit:

Cette littérature est bien réellement aujourd'hui, pour nous, une littérature étrangère. La contrée qui en fut le berceau ne faisait point alors partie de la monarchie française et la langue qui lui est propre diffère à peu près autant du français que l'italien ou l'espagnol.

L'ancienne littérature provençale n'est pas seulement la première en date des littératures de l'Europe moderne. C'est elle qui a agi le plus tôt et le plus longtemps sur la plupart des autres, qui leur a donné le plus de son esprit et de ses formes et dont l'histoire tient le plus à la leur.[1]

Il me semble assez entendre là-dedans comme une préfiguration de la francophonie, le prélude à certaines formules fameuses de Glissant: *«Les arts, les littératures, les musiques et les chants fraternisent par des voies d'imaginaires qui ne connaissent plus rien aux seules géographies nationales ou aux langues orgueilleuses dans leur à part « (Quand les murs tombent*, p.16).

Et n'est-ce point Babel dont le Livre de la Genèse (II,1-9) dit : *«Construisons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel et faisons-nous un nom afin de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre» ?*

Il y a peut-être mieux. Fauriel poursuivait l'idée d'unité nationale et linguistique comme un mythe abusif. Ainsi de la géographie linguistique de la Gaule pendant le Haut Moyen Age. A la fin du 5ème siècle il y eut jusqu'à huit ou neuf langues parlées dans l'étendue de notre pays; deux siècle plus tard s'y ajoute l'arabe des conquérants musulmans établis dans la Septimanie ; mais avant la fin du 10ème siècle la plupart avait disparu, en premier le gaulois (dès la fin du 5ème siècle), le grec des Massaliotes (passée la fin du 6ème siècle), avant la fin du 8ème l'arabe car les Maures sont refoulés au delà des Pyrénées, en même temps *«il y a toute apparence que les Visigoths et les Burgondes avaient renoncé à leurs idiomes teutoniques»*[2]. Au 10ème siècle l'histoire ne trouve plus que quatre différentes langues dans les limites de la Gaule: le francique, dans l'ancienne Belgique, le celtique en Armorique, le basque (ou ancien aquitain) dans les vallées des Pyrénées occidentales. N'est-ce pas une vue assez semblable que l'on retrouve chez Glissant: *«Ce n'est pas parce que l'exaspération de l'idée d'identité nationale a produit tant de dénis de justice et de liberté dans les rapports historiques de peuples à peuples qu'il faut que cette identité soit vouée à disparaître tout à coup» (Quand les murs...* p.17)

Fauriel pressentait l'existence d'une 'diglossie', toute contraire à un babélisme négatif :

Dans tout le reste du pays les Gallo-Romains parlaient une autre langue, en grande partie dérivée du latin, à laquelle les historiens donnent le nom de langue romaine rustique ...et qui fut un peu plus tard nommé langue romane ou roman. Divisé en nombreux dialectes dont les deux plus tranchés, aux deux extrêmités du pays formèrent, l'un le français, ou roman du Nord ; l'autre le provençal ou roman du Midi[3].

Car la Bible dit : «brouillons leur langage afin qu'ils ne se comprennent plus mutuellement.»

Mais, avec une discrète et implacable précision, Fauriel définit l'avantage de ces deux cultures superposées :

> *Le provençal, pris au degré de raffinement et de développement où le montrent les poésies des troubadours (...), le provençal littéral put être et fut probablement parlé dans les petites cours du Midi et par les classes féodales et chevaleresques. Mais il ne le fut certainement jamais par le gros du peuple (...) Il y eut donc ainsi un provençal rustique et un provençal grammatical, comme il y avait eu plus anciennement le latin rustique et le latin grammatical. La ressemblance ne se borna pas là. A la suite des désastres qui anéantirent la civilisation provençale, l'idiome poli des troubadours cessa d'être parlé et il n'y eut plus dans les contrées où il avait fleuri que les dialectes populaires aujourd'hui persistant, bien que très modifié par le français. Ce fut la même petite révolution que celle qui avait mis le roman méridional à la place du latin*[4].

Aujourd'hui la différence capitale tient au fait qu'il existe une civilisation et une littérature bien vivantes, polyglottes, celles de la Caraïbe. Je me demande si elles ne reproduisent pas les mouvements telluriques, les vagues de fond que discernait déjà Fauriel. Babel ici ne serait donc pas uniquement un symbole négatif, mais la condition du dépassement , de la renaissance sous les espèces d'un Verbe coruscant : «faisons-nous un nom afin de ne pas être dispersés sur toute la surface de la terre.»

Carpentier-Césaire

Il existe, selon certains, une unité culturelle caraïbe qui dépasse les variétés linguistiques[5]; à mes yeux elle s'ouvre même sur les classiques de la littérature mondiale.

Si je considère, par exemple, cette *Hispaniola*, càd Haïti, où aborda d'abord C.Colomb, en 1492, j'y vois d'abord le triomphe impérieux et impérial d'une 'grande culture'. Culture de l'écrit et de la presse à imprimer la Bible. Culture de la poudre à canon et du cheval de guerre ou de trait. Culture de la boussole qui permet de rejoindre, à coup sûr, cette crypto-culture des Amérindiens demi-nus. Montaigne (*Essais* «Des coches» III,6*)* ou Diderot (*Supplément au Voyage de Bougainville)* nous ont pourtant amplement expliqué que ces 'sauvages' n'étaient pas des sous-hommes. Et leur culture n'était pas une sous-culture : «La plupart de leurs réponses et des négociations faites avec eux témoignent qu'ils ne nous devaient rien en clarté d'esprit naturelle et pertinence». Mais elle va devenir une hypo-culture.

Il serait assez facile de retrouver Babel, paraphrasée dans l'histoire d'Haïti et de ses parages.

Un épisode central de leur histoire: la Révolution, puis l'indépendance et la royauté d'Henri Christophe a été raconté trois fois: en français par Césaire (*la Tragédie du roi Christophe*), en espagnol par Alejo Carpentier (*El Reino de este mundo* et *El Siglo de las Luces*).

Chez Césaire, Christophe a la manie des constructions en pierre, toujours plus hautes, plus imposantes, mais inachevées et périssables. Christophe impose encore le latin, l'usage des bals, des mœurs, des titres royaux européens. On danse le menuet, on chante la romance, comme à Versailles. Il refoule toute culture autochtone. Et tout périra dans le foudroiement d'une attaque cérébrale qui frappe comme la vengeance de Yahwé : *«l'Eternel brouilla leur langage»*

Dans *Le Siècle des Lumières* Victor Hugues veut imposer les lois, les idées révolutionnaires. Il dresse la guillotine partout où il passe ; il pratique une phraséologie qui sonne faux ; ses principes égalitaires et 'fraternitaires', si j'ose inventer ce mot- – autre aspect du mythe babélien-se révèleront menteurs et terriblement cruels. Esteban, son pupille, vit dans le théâtre et les livres ; il rêve du *Contrat Social*, joue Mucius Scaevola ou Caïs Gracchus et meurt en lisant *René*. Une phrase résume tout :

> *Et cependant la parole n'arrivait pas à s'harmoniser avec l'esprit d'hommes et de femmes accourus en ce lieu comme qui vient à une fête (....) se désintéressant (...) d'un langage qui différait beaucoup du savoureux jargon local (...) il régnait en ville une puanteur de charogne.Mais au crépuscule les citronniers fleurirent. Et ce fut comme une épiphanie de l'arbre, après tant d'offices de ténèbres. (Siècle, ed.Folio, pp.195/6)*

Oui, ici s'opposent réellement une culture importée et une culture d'origine.Le roman nous raconte leur terrible rivalité. Elle se terminera par la pérennité de la culture première, dont l'océan infini, la terre furieusement luxuriante, indomptable, le ciel imprévisible sont les vivants symboles. Babel va devenir positif :

«Une fabuleuse odeur d'humidité de continent encore mal éveillé s'exhalait de ces havres où allaient s'échouer les semences marines» (*Siècle*, p.403)

Je rapprocherai à présent *la Tragédie du roi Christophe* et *El Reino de este mundo*. Il serait à mon sens dommage de ne voir dans le récit de la révolution haïtienne-qu'un panégyrique d'une terre, qu'une oraison funèbre à la gloire d'un Spartacus noir. En effet le grand style , chez Carpentier, comme chez Césaire, se voit convoqué pour l'édification des oreilles fines. Réminiscences, paraphrases classiques autant que la négritude ou le vaudou, voilà la charnière qui sépare hyper- et hypoculture. Et il s'agit de quelque chose d'autre qu'une simple intertextualité.

Un lecteur trop pressé ne verra chez Carpentier qu'une fresque brillante et savante. Certes, l'auteur s'est rendu, en 1943, sur tous les lieux mémoriaux de Christophe. Et il accrédite quelque peu cette tentation folklorique dans le prologue de la première édition espagnole, en nous invitant à mettre nos pas dans les siens, à redécouvrir «*el nada mentido sortilegio de las tierras de Haïti*». Mais il faut considérer, je crois, ce sortilège au sens de l'esthétique baroque. L'histoire se déroule dans un espace complexe et métissé parce que soumis à des influences africaines, espagnoles et françaises. C'est un morceau d'Afrique, par la présence d'esclaves noirs. D'où l'importance de l'oralité africaine (*Royaume,* ed.Folio p.166) et du culte vaudou, principalement avec le personnage de l'esclave manchot, Mackandal. Le territoire d'Haïti a été colonisé pour partie par la France, pour partie par l'Espagne. Ainsi s'additionnent deux codes culturels européens. Carpentier a pointé une sorte de métissage hispano-français : il se traduit par la présence de colons français d'origine aristocratique (la pièce débute un peu avant la Révolution française) et celle de l'Espagne dans l'architecture et les façons de vivre. Dialogue que l'on retrouve dans le jeu des citations: à la fois Lope de Vega (*Royaume* p. 10, en incipit) et madame d'Abrantès (p. 56), Calderon (p. 156) aussi bien que l'*Encyclopédie* (p.168). Ces influences européennes et culturelles, imposées par la colonisation, sont en lutte constante avec les valeurs africaines véhiculées dans l'oralité et le culte vaudou. Il existe donc, dans le texte, comme dans la vie, comme dans l'histoire, un mille-feuille. Il gouverne l'ensemble européen, d'une part (France et Espagne), l'ensemble afro-haïtien, d'autre part. Il donne surtout aux pièces une tension, une torsion qui devient une marque de fabrique. Comme une cicatrice qui laisse des traces et se voit à l'œil nu !En revanche l'intertextualité –si tel était le cas- ne provoquerait aucune tension, aucune torsion. Elle se fonderait, se cacherait discrètement.

Comme *Le Concert baroque, Le Royaume de ce monde,* est volontiers qualifié de baroque:en raison de la structure circulaire à partir des errances de Ti-Noël, le mélange des genres, la bouffonnerie de certains tableaux mêlés à des scènes tragiques (la cour de Henri-Christophe, par exemple). Il y a aussi dans la confrontation des chapitres, un jeu perpétuel de correspondances dans les oppositions et les paradoxes. Ti-Noël vit dans un théâtre inversé, avec des jeux de miroirs dans l'écriture qui reflètent les désastres de la tyrannie. Ce monde inversé est le lieu du malheur et du désespoir: d'abord, parce que le travail incessant laisse affluer des souvenirs qui ont les couleurs de la jeunesse et donc d'un certain bonheur. Ensuite ce monde inversé devient vite un univers de cauchemar, véritable «monde à l'envers» au fur et à mesure que Ti Noël découvre l'organisation despotique mise en place par Henri Christophe . L'écriture s'affirme à travers une accumulation de métaphores luxuriantes, de jeux de contrastes dans la structure, selon des procédés hérités à la fois du Siècle d'Or, du cinéma et de la photo. L'organisation despotique est transcrite par le romancier

grâce à la technique quasi photographique du «négatif» : des nègres évoluent, parés dc couleurs blanches incongrues (bas, perruques, coupole d'église, rose cueillie). Au centre de cet univers en «négatif» a été placée la citadelle de La Ferrière, véritable Tour d'utopie (ou de cauchemar) ne participant réellement ni de la terre ni du ciel. Au total voilà un exemple de cette «*Poétique du Divers*» finement théorisée, ailleurs, par Glissant .

Edouard Glissant a suscité une réflexion collective autour de ce qui se nomme la «*littérature-monde*».

Pour une «Littérature-monde»

En mai 2007 paraissait, chez Gallimard, un livre collectif, un manifeste intitulé : *Pour une littérature-monde* . Il était signé d'Eva Almassy, Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé, Dai Sijie,Ananda Devi, Chahdortt Djavann, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Fabienne Kanor, Dany Laferrière, Michel Layaz, Michel Le Bris, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Esther Orner, Grégoire Polet,Raharimanana, Patrick Raynal, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Gary Victor et d'Abdourahman A. Waberi.

Mais généralement on considère que Glissant a été le maître-d'oeuvre, le penseur de l'affaire :

> *Révolution copernicienne. Copernicienne, parce qu'elle révèle que le centre national français, parisien ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre. Le centre avait eu cette capacité d'absorption qui contraignait les auteurs venus d'ailleurs à se dépouiller de leurs bagages avant de se fondre dans le creuset de la langue et de son histoire nationale : le centre, disent les prix d'automne en cascade, est désormais partout, aux quatre coins du monde. Fin de la francophonie. Et naissance d'une littérature-monde en français.*

Glissant explique encore que la littérature fait fi des catégories linguistiques :

> *Ce désir nouveau voulait retrouver les voies du monde, ce retour aux puissances d'incandescence de la littérature, cette urgence ressentie d'une «littérature-monde», nous les pouvons dater : ils sont concomitants de l'effondrement des grandes idéologies sous les coups de boutoir, précisément... du sujet, du sens, de l'Histoire, faisant retour sur la scène du monde-entendez : de l'effervescence des mouvements antitotalitaires, à l'Ouest comme à l'Est, qui bientôt allaient effondrer le mur de Berlin.*
>
> *Comme si, les chaînes tombées, il fallait à chacun réapprendre à marcher. Avec d'abord l'envie de goûter à la poussière des routes, au frisson du dehors, au regard croisé d'inconnus. Les récits de ces étonnants voyageurs, apparus au milieu des années 1970, auront été les somptueux portails d'entrée du*

monde dans la fiction. D'autres, soucieux de dire le monde où ils vivaient, comme jadis Raymond Chandler ou Dashiell Hammett avaient dit la ville américaine, se tournaient, à la suite de Jean-Patrick Manchette, vers le roman noir. D'autres encore recouraient au pastiche du roman populaire, du roman policier, du roman d'aventures, manière habile ou prudente de retrouver le récit tout en rusant avec «l'interdit du roman». D'autres encore, raconteurs d'histoires, investissaient la bande dessinée, en compagnie d'Hugo Pratt, de Moebius et de quelques autres. Et les regards se tournaient de nouveau vers les littératures «francophones», particulièrement caribéennes, comme si, loin des modèles français sclérosés, s'affirmait là-bas, héritière de Saint- John Perse et de Césaire, une effervescence romanesque et poétique dont le secret, ailleurs, semblait avoir été perdu. Et ce, malgré les oeillères d'un milieu littéraire qui affectait de n'en attendre que quelques piments nouveaux, mots anciens ou créoles, si pittoresques n'est-ce pas, propres à raviver un brouet devenu par trop fade. 1976-1977 : les voies détournées d'un retour à la fiction.

Et d'ajouter dans un brillant survol généraliste :

Dans le même temps, un vent nouveau se levait outre-Manche, qui imposait l'évidence d'une littérature nouvelle en langue anglaise, singulièrement accordée au monde en train de naître. Dans une Angleterre rendue à sa troisième génération de romans woolfiens -c'est dire si l'air qui y circulait se faisait impalpable-, de jeunes trublions se tournaient vers le vaste monde, pour y respirer un peu plus large. Bruce Chatwin partait pour la Patagonie, et son récit prenait des allures de manifeste pour une génération de travel writers («J'applique au réel les techniques de narration du roman, pour restituer la dimension romanesque du réel»). Puis s'affirmaient, en un impressionnant tohu-bohu, des romans bruyants, colorés, métissés, qui disaient, avec une force rare et des mots nouveaux, la rumeur de ces métropoles exponentielles où se heurtaient, se brassaient, se mêlaient les cultures de tous les continents. Au coeur de cette effervescence, Kazuo Ishiguro, Ben Okri, Hanif Kureishi, Michael Ondaatje - et Salman Rushdie, qui explorait avec acuité le surgissement de ce qu'il appelait les «hommes traduits» : ceux-là, nés en Angleterre, ne vivaient plus dans la nostalgie d'un pays d'origine à jamais perdu, mais, s'éprouvant entre deux mondes, entre deux chaises, tentaient vaille que vaille de faire de ce télescopage d'ébauche d'un monde nouveau. Et c'était bien la première fois qu'une génération d'écrivains issus de l'émigration, au lieu de se couler dans sa culture d'adoption, entendait faire oeuvre à partir du constat de son identité plurielle, dans le territoire ambigu et mouvant de ce frottement. En cela, soulignait Carlos Fuentes, ils étaient moins les produits de la décolonisation que les annonciateurs du XXIème siècle.

Combien d'écrivains de langue française, pris eux aussi entre deux ou plusieurs cultures, se sont interrogés alors sur cette étrange disparité qui les reléguait sur les marges, eux «francophones», variante exotique tout juste tolérée, tandis que les enfants de l'ex-empire britannique prenaient, en toute

légitimité, possession des lettres anglaises ? Fallait-il tenir pour acquis quelque dégénérescence congénitale des héritiers de l'empire colonial français, en comparaison de ceux de l'empire britannique ? Ou bien reconnaître que le problème tenait au milieu littéraire lui-même, à son étrange art poétique tournant comme un derviche tourneur sur lui-même, et à cette vision d'une francophonie sur laquelle une France mère des arts, des armes et des lois continuait de dispenser ses lumières, en bienfaitrice universelle, soucieuse d'apporter la civilisation aux peuples vivant dans les ténèbres ? Les écrivains antillais, haïtiens, africains qui s'affirmaient alors n'avaient rien à envier à leurs homologues de langue anglaise. Le concept de «créolisation» qui alors les rassemblaient, à travers lequel ils affirmaient leur singularité, il fallait décidément être sourd et aveugle, ne chercher en autrui qu'un écho à soi-même, pour ne pas comprendre qu'il s'agissait déjà rien de moins que d'une autonomisation de la langue.

La littérature-monde se fonde sur une poétique de la relation. C'est une autre façon de dénommer l'interaction de l'hypo-culture et l'hyper culture. Voici Babel conjurée, ramenée au rôle de mythe fondateur et non plus symbole de la faute, de l'inhibition :

Allons! Faisons des briques et cuisons-les au feu! La brique leur servit de pierre, et le bitume de ciment.4 Ils dirent encore: Allons! Construisons-nous une ville et une tour dont le sommet touche le ciel.

Pour nous, il est assez beau que des voix étouffées montrent la foi en un avenir de la littérature, d'une littérature même pas réduite à quelques états, quelques institutions politico-culturelles encore moins à un hexagone.

NOTES

1 C. Fauriel, *Histoire de la littérature provençale*, Genève, (1846), Slatkine reprints, 1969, t.I., p.VII.

2 ibidem, 194.

3 ibidem, 194/5.

4 ibidem, 232.

5 Voir l'article de Philippe Goudey «L'écriture de la tyrannie» in *Écritures Caraïbes*, Plurial, n°10.

CAHİT SITKI'YI SONBAHARIN RENKLERİYLE OKUMAK

Aynur KOÇAK*

"Evimde şenliksin
Ve soframda en eski şarap..."

LIRE CAHİT SITKI AUX COULEURS DE L'AUTOMNE

Du point de vue du lien "homme-nature-univers", qu'on peut qualifier de macrocosmique-microcosmique, le passage des saisons revêt une importance particulière. Même si l'on peut considérer cela comme une survivance des sociétés primitives de cueilleurs-chasseurs et d'agriculteurs, les caractéristiques particulières des changements de saisons renvoient aux relations homme-nature. *Cahit Sıtkı Tarancı*, qui exploite des thèmes comme la joie de vivre, la mort, les amours perdues, la solitude, la fuite, les déceptions de la vie et la nostalgie de l'enfance, utilise les images de l'automne en un rituel envoûtant. Dans le tableau automnal où ils prennent place, les jonquilles, les lianes, les coings, les grenades, les navires remplis de blé, les feuilles jaunissantes, les paumes qui sentent le sang et la terre révèlent dans leur vraie dimension la perception qu'a l'Anatolien de la relation "homme-nature". A l'image de l'universalité de l'automne, bien que nourris de particularismes locaux, les poèmes de *Cahit Sıtkı*, qui exprime ses sentiments et ses pensées dans des compositions automnales, ont une dimension universelle

Mots-clés: *Cahit Sıtkı Tarancı, Anatolie, rituel, saison, cycle des saisons, théorie de la littérature, explication de texte, hamme-nature.*

READING CAHİT SITKI THROUGH THE COLORS OF AUTUMN

The transition between seasons is important in terms of the 'human-environment/nature' relationship which may be referred to as macrocosmic or microcosmic. Even though these are deemed as the remains of the traces of hunter gatherer and agricultural societies, the difference lies in the meanings of human/nature conveyed. In addition to 'the love of living', Cahit Sıtkı refers to 'death, lost love, loneliness, escape, the difficulties of the life led, childhood dreams' and uses the image of autumn with a certain mystery. The universal aspect of the human-nature conception of the people of Anatolia is clearly seen in the pictures he draws through flowers, fruits, leaves and trees, blood and soil. Cahit Sıtkı portrays a regional poetry of a universal scale through his imagery portraying his emotions and thoughts.

Keywords: *Cahit Sıtkı Tarancı, Anatolia, rituals, season, cycle of the seasons, literary theory, text analysis, human-nature.*

---

* Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi
aynurnazkocak@hotmail.com

Giriş

Şiir dâhil tüm biçimler, evrensel düzen dediğimiz bir sürekliliğin parçasıdır. Varlık nedenleri "döngü/ zaman dizileri" denebilecek algılama biçimidir. Bu dayanak, aynı zamanda içeriği -sığınma, sakınma, kaygı, önlem- oluşturan nesnel bağ konumundadır. Zaman dizilerinin içini dolduran söz konusu içerikler ilkellerdeki ritüellerle ifade olunmaya başlanır. Ritüeller, kültürler arasında farklı biçimlerde deneyimlense de özünde aynı temel gereksinime yanıt veren ritmik, törensel, alışılagelen bir eylem alanı olarak beni ve ötekini vurgu/ kurgulayıp insana evren karşısında yer ve rol verir. Ritüelistik sürecin sonunda -ya da süresince- kullanılan imajlarsa söz konusu ritüelleri kuşaklar arasında sürekli kılar. Bu imajlar -özelde sonbahar imajları- kültürler arasında kimi zaman farklılık taşısa da verdikleri ileti ve sahip oldukları kolektif anlam açısından aynıdırlar. Ritüelistik eylemler biçim olarak benzer olduğu kadar sahip oldukları anlam ve gönderdikleri ileti bağlamında da nasıl aynıysa yaratımı en az ritüel kadar ruhi/ ilahi bir coşkunluk taşıyan şiir türü de aynı söz dizimi formuyla aynı iletiye sahip olabilir. İlkellerden bu yana icra edilen bu eylemlerin şiirle birlikteliği de bu ortak paydayı dile getirir.

T. H. Gaster *Thespis* (2000) adlı eserinde ritüellerin önemli bir kısmını oluşturan mevsimsel ritüellerin dünyanın birçok yerinde ortak bir kalıp izlediğini söyler. Bu kalıp yaşamın, her yıl yenilenmesi gereken bir dizi anlaşma ile insana bağışlandığı anlayışına dayanır; ancak söz konusu yenilenmenin sağlanması yalnızca tanrısallıkla değil aynı zamanda insanların birlikte çabalarıyla başarılır. Tüm ritüeller de bu çabayı bir araya toplama/düzenlemeye yöneliktir.

Kimi şâirler dış dünyanın görüntülerini somut nesnel gerçeklikleriyle değil de; bu görüntülerin sezgilerinden, izlenimlerinden yansıyan niteliklerini şiire aktarırlar. Onların doğa görüntülerini yarı aydınlık ortamlar oluşturur: sararmış yapraklar, akşamın alacakaranlığı, durgun göller, kızıl gün batımı, ay ışıklı geceler... Dış dünya gerçekliğini kendi imge dünyasından süzerek şiirlerinde kullanan şâirlerden biri olan Câhit Sıtkı Tarancı da, şiirlerinde ölüm gerçeği ile beraber yaşamdaki güzellikleri de bir armoni eşliğinde sunmayı başaran şair ruhundaki çatışma zeminini şiirlerine yansıtır. Özellikle *yalnızlık*, *gariplik*, *iletişimsizlik* ve *korku* gibi fenomenlerle *kozmik düzen* karşısındaki insanın çaresizliğini ele alan ve bu kaotik oluşumu *ölüm* ile çerçevelenen sonla noktalanışını sorgulayan Tarancı, en büyük kaçışını tabiata yönelmekle gerçekleştirir; çünkü uyanan bilinç dışa dönüktür.

Bu doğrultuda yazdığı şiirlerde zaman zaman hayatın zorluğundan bunalan ve huzuru tabiata yönelmekte bulan *Cahit Sıtkı* genellikle *bahar/ sonbahar*, *gece*, *sabah*, *güneş*, *hava*, *yağmur*, *kuşlar*, *deniz*, *rüzgâr*, *yaprak* motifli tabiat objelerine sığınarak bir anlamda kendisine ilahi/ruhi bağlamda direnç odakları oluşturmayı hedefler. Bu açıdan bakıldığında kozmik evren karşısındaki konumundan kaynaklı olarak

mevsimsel ritüelleri icrâ edenlerle Cahit Sıtkı arasında pek de fark olmadığı görülür. *Adonis, Attis, Osiris* ve *Dionysos*'un sonbaharda ölüm karşısındaki çaresizliğine karşın baharda yeniden canlanma ümitleri vardır. Sonbaharda ölümünü anlatan şairin, *"Tekrar duyduğun gün sesimi gök kubbede \ Hatırla ki mahşer günüdür"* diyerek tekrar canlanışını anlatışında ne fark vardır. *İsis,* bu dirilmenin ardından *Dionysos*'la buluşacaksa; mahşerdeyken "*Ortalığa düşmüşüm seni arıyorum.*" diyen şâirin sevdiğiyle buluşmaması mümkün müdür? *"Hiçbir kuşun, üstüne konmadığı bir ağaç\ Ömrüm; ne diye kondun bu ağacın üstüne"* sözlerinde kendini bir ağaca benzeten şairin durumu bereket tanrılarının ağaçla temsilini çağrıştırmaz mı? Bu noktalardan hareket eden çalışmamızda, Cahit Sıtkı'nın kullandığı sonbahar imajlarının taşıdığı evrensel anlamları ortaya koymak için mevsimsel ritüellerden yararlanılacaktır.

Mevsimsel Kalıbın Bileşenleri: "Değişmeyen Tek Mantık Kurgusu"

Mevsimsel dönüşümlerde doğada yaşanan değişimler insanoğlunun gözlemlerinden kaçmamış ve burada yaşanan değişimler onun yaratımlarının değişmeyen kurgusu olmuştur. *Renk*ler ve *doku*lar: Ritüelistik eylemlerin fiziksel -görme\ dokunma- edinimlerinin ortaya çıkış noktaları. *Korku* ve *teslimiyet*: Ritüelistik eylemlerin içsel varoluş nedenleri. Doğada fiziki ve hissi takip edilebilen bu dönüşümlerde -bizim için sonbahar döneminde- *solma, dökülme, yok olma* gözlemleniyorsa bu dönemin *değişim*le, *yas*la, *ölüm*le özdeşleştirilmesi de kaçınılmazdır.

Evrenin doğum- üreme- ölüm çevrimi değişmez bir kurgu olarak mevsimsel döngü ile örtüşmüştür. Bu düşünce, kışın ölen tanrının baharda yeniden dirilmesi motifi ile bugün, hıdrellez törenlerinden dünyanın her tarafındaki benzer törenlerle özdeşleşir. Hemen hemen her coğrafyadaki efsanelerde görülen bu durum *Tammus, Attis- Adonis, Osilis-İsis, Diyonisos* söylenceleriyle başlamıştır. J. Campbell bu ortak ifadeler için şunları söyler:

> *Anamorfoz benzetmesinin üstünde durmak istiyorum. Yunanca 'biçim' ve ava 'tekrar', 'yeniden biçimlendirmek' anlamındadır. Bu düşünce modern edebiyat ve sanatta, örnek olarak James Joyce'un Ulyses'i, Dublin'de dolaşıp ilan dağıtan Yahudi simsarı anlattığı romanına ad yapması gibi, birçok alanın anlaşılmasına kolaylık getirecektir. Görünürde belirlenmemiş yaşamın tesadüfi, şansa bağlı, parça parça olayları konik ayna tutulan klasik destanın form ve boyutundan farklıdır. Bizlerin bugünkü parçalanmış yaşamlarımız da, o zaman anamorfoz olarak görülebilir. Shakespeare'in doğaya tuttuğu ayna gibi, mitos simgeleri öğretici Biçimler Biçimini ortaya çıkarabilir; bunlar aracılığıyla görünürdeki kesiklik, Upanişadlar'da ifade edildiği gibi 'gizli olmasına karşın' 'gizli de hareket eden adı verilen', ortaya konulur. İlkel ve*

doğu düşüncesi bu tür önsezilerle doludur. En kaba düzeyde duygusu ve gücü; daha incelmiş düzeyde yaşamı biçimlendiren güç olarak rüya ve hayallerin kabul edilmesi gelir. Ve en görkemlisi, yalnız bireysel yaşamı değil, her şeyi bir araya getiren kurumlarda görülendir. Mundaka Upanişad'da olduğu gibi;

Gök, yer ve ikisi arasındakini ören;
Akıl ve aynı zamanda yaşam soluğu;
Aynı zamanda tek ruh olarak bilinen. Hepsi,
Yokluğu anlatır. Ölümsüzlüğe giden köprü budur (2003: 205).

T. H. Gaster mevsimsel kalıpları *çile, arınma, canlanma ve kutlama* (2000: 27) olmak üzere dört ana başlık altında inceler. *Cahit Sıtkı*'nın şiirlerini de bu eksende değerlendirmek de mümkündür.

Çile/ Feryat: "Azâmet ve ihtişam içinde çöküyorum!"

Mevsimsel kalıpları içeren ritüeller *çile* ayinleriyle başlar. Bu gruba giren eylemler yılın sonunda bir yaşam antlaşmasının sonuna gelindiği, yenisininse henüz ortada olmadığı bir zamanda ortaya çıkan askıya alınmış canlılık durumunu simgeler (Gaster 2000: 27). Çilenin çekildiği, ağıtların yakıldığı, feryatların dile getirdiği bu dönem aslında daha sonradan yaşanacak canlanmalar için gereklidir. Bu dönemde adeta diğer zamanlar için güç toplanılır. Tabi bu süreç tamamıyla durağan bir seyir izlemez. Sürecin başlangıç ve bitişleri durağan olsa da ara dönemde kuvvetli ıstıraplar yaşanabilir. Güç toplama da sürecin başına ve sonuna denk düşen durağanlıkta gerçekleşmektedir.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde iz sürdüğümüz mevsimsel kalıpların ilk aşaması olan *çile/feryat*ın durağan devri onun Diyarbakır'dan ayrılıp İstanbul'a geldiği dönemdir. Bu devrede *Tarancı,* kötümser, içe dönük, mutsuzdur ve kendini bu dünyaya ait hissetmediği için dış âlem ona yabancıdır. Çevreye ve olaylara kötümser bakan şairin gelecekle ilgili düşünceleri ümitsiz ve değişmezdir. Hayata tutunamayan, bir kısır döngü içinde kalan sanatçı bu hislerini sonbahar imajlarıyla şiirlerine yansıtır. İnsan hayatının sınırlı oluşu, yok olma/ ölüm tedirginliğini sürekli hissetmesi, isteği dışında bu dünyaya gönderilişi/ atılışı ve korumasız kalışı "feryat"ın asıl sebepleridir. J. Campbell bu durumu şöyle özetliyor:

Biçimin bilinebilmesi için biçimler oluşturulmaktadır. Düşük nitelikli bir nesne üstün temsili veya bulunduğu yer olarak sunulur. Düşük nesneye gösterilen sevgi ya da bağlılık gerçekte üstün olan için duyulanların potansiyel olarak işlevidir; eğer zihin istenilen amaca ulaşacaksa yine de onun kurban edilmesi gerekir (işte acı) (2006: 73).

Cahit Sıtkı'nın ilk feryâdı doğumuna, annesinden ayrılışınadır. *Tarancı,* tüm ruhsal sıkıntılarının temelini bu dünyaya gelmekte bulmuş olacak ki *Sanki karnında fazla yaramazlık mı ettim?* diyerek doğmuş olmanın uyandırdığı feryâdı dile getirir. Sonrasında *Bir kere doğurdunsa sonra niçin büyüttün?* diyerek içindeki feryadı dile getirmeye devam eder. Annesinden ayrılışıyla başlayan çile sonrasında bazı hayal kırıklıklarıyla devam eder:

Babam kırdı beni ilk önce
Dosttan gördüm kahrın daniskasını
Nankör çıktı iyilik ettiğim adam
Sevdiğim kız da savdı sırasını.

Etrafındakiler tarafından anlaşılamayan şair bunu:

Aşina değiller çektiklerime
İçlerinden biri gelse yerime

Diyerek dile getirir.

Aşk, dostluk!... Hepsi dökülür yapraklar!...
Çıplak bir ağaç, durgun suda aksin
Yalnızlık dediğin hayatta başlar
Kabir boyunca devam etmek için.

Dizelerinde işte içindeki bu feryadı dış dünyanın imajlarıyla somutlaştırır: Aşk, dostluk sonbahar yaprakları gibi dökülür, kendisi çıplak bir ağaç gibi ortada kalır.

İlkel insanlar ritüellerde çaresizliklerini dile getirerek tanrıdan yardım diler ya da aksi giden durumlara çözüm ararlardı. Cahit Sıtkı'nın da yalnızlık karşısındaki çaresizliğine ilahi bir çözüm aradığını söylemek yanlış olmaz. İlkeller kendilerini kozmik/ ilahi düzenin bir parçası olarak gördüklerinden ritüelleri doğa unsurlarının zihinlerinde yarattığı imajlar doğrultusunda icra ederlerdi. İçindeki çatışma/ çelişkilerden kaçan *Cahit Sıtkı* da kozmik/ ilahi düzenin bir parçası olduğunun ayırdına vararak kurtulmaya çalışır. J. Campbell *İlkel Mitoloji* adlı eserinde bu konuda şöyle söyler:

> *Acılarındaki katlanılmazlık ve süreklilik düşüncesiyle ölümlü yönüne bağlanmayı bırakan insan, Platon'un deyimiyle, 'Doğumunda düzeni bozulmuş olan kafasındaki halkaları, dünyanın uyumunu öğrenerek yeniden düzeltmeye koyulur.' Sonunda insan, Platon'un 'zihnin benzerliklerini gördüğü' dediği 'acı çekenle' trajik acıyı, 'gizli nedenle' trajik korkuyu aynı anda birleştirir. Yine de bir gün, bir sevinç çığlığıyla, insanlığı ve zihni arkada bırakacak ruh birden maskenin arkasında olanı tanıyabilir. (2006: 68)*

İnsanoğlunun zihninde sonbaharın acıyla, ölümle, yok oluşla bütünleştirildiğini biliyoruz. Şâirin imge dünyasında da sonbahar imajları, çöken duyguların sunum tablosudur.

Ne gizli cinayetler, neler neler oluyor
Denize her gün körpe cesetler döküyorum.
Ne baharlar soluyor, ne baharlar soluyor
Azamet ve ihtişam içinde çöküyorum!

Sözleriyle şair kendi iç dünyasında gezintiye çıkmışken değişen ruh tabiatını betimlemektedir bize. İçinde bir şeyler ölmekte, bahar solmaktadır. Bu çöküşün, yok oluşun karşısında da şâir bu ölenleri içindeki denize dökmektedir, tıpkı *Adonis* için yapılan anma törenlerinde olduğu gibi. *Adonis*'in bitki tanrısı olarak görülmesinden dolayı *Adonis* bahçeleri yapılırdı. Bunlar içleri toprakla doldurulmuş, en çok ya da yalnızca kadınların, içlerine buğday, arpa, marul, rezene ve türlü çeşitli çiçekler ektiği ve sekiz gün süreyle baktığı sepet ya da saksılardı. Güneşin sıcaklığıyla beslenen bitkiler hemen çıkar, fakat kökleri olmadığı için de hemen solarlardı; sekiz günün sonunda ölmüş *Adonis*'in tasvirleriyle birlikte götürülür, onlarla birlikte deniz ya da su kaynaklarına atılırdı (Frazer 2004: 275). Burada amaç yaşam suyuyla bitki tanrısı *Adonis*'in buradan kaynaklı olarak da bitki dünyasının canlanmasını sağlamaktı.

Cahit Sıtkı solan, ölmeye yüz tutan duygularını içindeki denize dökmekle onları canlandırmaktan başka ne dilemiş olabilir ki? Şairin dünyasında da yaşam suyu denizdir, hatta çektiği acı ve çileler karşısında döktüğü gözyaşları da bir nevi yaşam suyudur. *Adonis* için nasıl temsili tasvirler suya bırakılıyorsa, şair tarafından da iç dünyasını temsil eden körpe cesetler suya bırakılmaktadır. Yaşanmakta olan sonbaharın acıları daha başka dizelerde de yinelenmektedir:

Bilmem ki hatıralar
Ne istersiniz benden
Gelir gelmez sonbahar?
Sanmayın güller açar
Bülbül değildir öten Bu rüzgâr başka rüzgâr.

Sonbaharın en acıtıcı yanlarından biri sert esen rüzgârlarıdır. *Frazer*'ın bize verdiği bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla ilkel insanlarının düşüncesinde rüzgârlar, sert esen fırtınalar şeytan ya da kötü ruhların esiri bir kavram olarak algılanmıştır. Bunların oluştuğu zamanların olumsuz oluşu onlara yüklenen anlamların da olumsuz olmasına neden olmuştur. Rüzgar varsa kötü ruh ya da şeytan harekete geçecektir. Bunun farkına varan insanlar onları kovmak için onu okla vurur, ateşli odunlarla korkutmaya çalışır, hançerlerle onlara sardırırlar, bıçak ya da herhangi bir nesne savururlardı (2004: 29-33). Rüzgarların varlığı kışın habercisiyse şiirdeki rüzgarların haberci olduğu da anılardır.

Cahit Sıtkı da anıların yakıcı/ yıkıcılığından korktuğu için belirmeye başlayan rüzgarlardan şikâyet eder. Tıpkı ilkellerde olduğu gibi şair de sonbahar rüzgarlarını ve onlarla beraber gelen hatıra felaketlerini savuşturmaya çalışır. O zaman elinde ok, ateşli odun ya da hançerle, dilinde ilahisiyle bunu yapmaya çalışan yaşlı bilgenin yerinde elinde kalemi dilinde dizeleriyle bilge şair durmaktadır. *Gök kubbesi döndü siyaha* artık bu anda. Gözler önünde olan manzarayı şair şöyle betimlemektedir:

Esiyor tane tane yine beyaz bir rüzgar
Söyleyin hangi kuşun kanatları yolundu?
Yine hangi ağaçtan döküldü bu yapraklar?
Ruhum karıştı gitti bu kar tanelerine
Şimdi yağan kar değil, ruhumdur kar yerine.

Bu esinti içinde şairin his dünyası onun dilinden şöyle ifade olunur:

Serseri bir rüzgar gibi hep ganimet peşinde
Savrulup gidiyorum
Bir kış güneşi gibi ben keyfimin esiri
Görünüp gidiyorum.

Şâirin feryadı artık doruk noktasındadır. Hain, büyücü rüzgar bakın ardında şaire nasıl bir düş kırıklığı yaşatmıştır:

Gitti gelmez bahar yeli
Şarkılar yarıda kaldı
Bütün bahçeler kilitli
Anahtar Tanrıda kaldı.

Cahit Sıtkı'nın da ifade ettiği gibi anahtar tanrıdadır ve bu feryatlar da zaten acıyı ona ileterek merhamet isteyip eski canlılığa tekrar kavuşmak içindir. Rüzgarların estiği bu zamanda tabiatta meydana gelen değişimleri şair betimlemeye devam ediyor:

Ayva sarı, nar kırmızı sonbahar
Her yıl biraz daha benimsediğim
Ne dönüp duruyor havada kuşlar?
Nerden çıktı bu cenaze? Ölen kim?
Bu kaçıncı bahçe gördüm tarumar?"

Aradan ne kadar yıllar geçmiş olsa da gözlemlenen doğa faaliyeti aynı olduğundan duyguları ifade eden imgeler de aynı olmaya devam ediyor. Yine bir yok oluş sahnesi ve kullanılan semboller sonbahar imajları. Ayvaların sarardığı, narların kızardığı bir sonbahar mevsimi. *Frazer*'ın belirttiğine göre gelincikler *Adonis*'in, menekşeler

Attis'in kanından nasıl fışkırmışsa narların da *Dionysos*'un kanından fışkırmış olması gerekiyor (2004: 315). Bu bitki tanrılarının kanlarının yerlere dökülerek hayatlarının son bulduğu ve sözü edilen bitkilere hayat oldukları zaman sonbahar dönemidir.

Şâirin hayat yolunun yarısını geçmesi bir sonbahara doğru sürüklenişini ifade eder. Şakaklarındaki aklar, yüzündeki çizgiler ve gözlerindeki mor halkalar sonbaharda solan, sararan tabiat unsurları gibidir. Kuşlar göç etmektedir, bir cenaze vardır. Bahçeler tarumar olmuştur ve kaçınılmaz bir son: ölüm herkesin kapısındadır. İşte tüm bunlar hayatın sonbaharıdır. Ayvanın sarardığı, narların kızardığı bu dönem bitki tanrılarının geçici olarak son bulduğu aynı zaman dilimidir. Zaman ilerledikçe yaşam suyunu bulmak da zorlaşmaktadır. Nasıl ki ritüeller belli zamanlarda icrâ ediliyorsa şairin ilahi güçten talepleri ve ona yakarmaları da yerli yerindedir. Vakit geçince yaşam suyu tükenir, umutların atılacağı kaynak bulunamaz. Bu durumda şair

Suyu mu çekilmiş bulutların?
Dönmüşsün kuruyan ırmaklara.

der. İçinde bulunduğu çıkmaz için:

Ufuk sise gömülü, ne gelen var ne giden.
Batacağım galiba bir limana varmadan!

dizelerini kaleme alır. Suyu çekilmiş bulutlar, sis, yalnızlık... İnsanın içindeki burukluğu ifade eden belli başlı sonbahar imajlarıdır.

Gün kasvet, gece kasvet
Bulutlar, sisler içinde bunaldım
Gök mavisine hasret.

diyen şair, ilerlemiş olan bu zaman olan bu zaman diliminde artık iç dünyasından dışa döner ve kendini kurumuş bir ağaç olarak betimlemeye başlar.

Gördüm yapraklarımın bir bir döküldüğünü
Baharda yaşamanın bilmedim nedir tadı
Kadrini bilmek lazım artık her açan gülün
Şükretmek türküsüne daldaki her bülbülün.

Bu feryatlar ifade edilirken bazı pişmanlıklar da dile getirilir:

Güzü duymaya görsün ağaç
Artık her günü bir işkence
Bir hayâle dalar her gece
Başında gök ürperen bir taç.
Göz kırparken yıldızlar

Baharında sanıp kendini
Çağırır eski bülbüllerini
Ağaç pırıl pırıl sayıklar.

Peki, şair nasıl bir ağaçtır?

Hiçbir kuşun, üstüne konmadığı bir ağaç
Ömrüm; ne diye kondun bu ağacın üstüne?
Sana kim dedi ömrüm kuşa, şarkıya muhtaç?
Hiçbir kuşun üstüne konmadığı ağaç.
(...)
Ne yazık, şimdi her dal hasretinle hışırdar
(...)
Rüzgâr bir cellat gibi sallarken satırını
Yapraklar dökülüyor, günler bir bir düşüyor
Kupkuru bir gövdeye ümitler üşüşüyor
(...)
Gel yine gölgemde kur ömrünün çadırını.

Şâir bu şiirinde de ruh dünyasını sonbahar imajlarıyla betimlemeye devam ediyor. Bu şiirden anladığımız kadarıyla şairin ömrü bir ağaca konmuş, yani ağaçla bütünleşmiştir. Şair bu ağaçla bütünleşmiştir, yani o bir ağaçtır. Bu nedenle şairin duyguları ağaca da yansımış, şairin hasretine ortak olan ağacın dalları da şairin sevgilisine olan hasretiyle hışırdamaya başlamıştır. Kendi iç dünyasının hâkimi olan şairin sonbaharda solan bir ağaçla betimlenişi, çeşitli ağaçlarla bütünleştirilen tanrıları ister istemez aklımıza getirir. *Adonis*'in bir mersin ağacından doğduğu söylenmektedir, on aylık bir gebelikten sonra ağacın kabuğu çatlamış ve içinden dünya güzeli bir bebek olarak o çıkmıştır (Frazer 2004: 271). *Attis*'in ise öldükten sonra bir çam ağacına dönüştüğü söylenir (Frazer 2004: 285). Bir bitki tanrısı olan *Osiris*'i de bir Erica ağacı, içinde bulunduğu sandıkla birlikte gövdesine almıştır (Frazer 2004: 293).

> *Bitki tanrısı olan Osiris için düzenlenen törenler 16 Kasım'da yapılan özel bir törenle sona ererdi. Bir direğin tepesinde, bir gemi direğinin yatay kolları ya da bir sütunun üzerine yerleştirilmiş başlıklar gibi çapraz kolları olan bir sütun olduğu anlaşılmaktadır anıtlardan. Bir Teb mezarında kralın kendisi, yakınlarının ve bir rahibin yardımıyla, direğin yükseltildiği iplere asılmış çekerken gösteriliyor. Bu direk, en azından daha sonraki Mısır tarih biliminde -Osiris'in omurgası olarak yorumlanırdı. Yaprakları sıyrılmış bir ağacın bilinen temsili de olabilir pekâlâ ve eğer Osiris bir ağaç-ruhu idiyse, bir ağacın çıplak gövdesi ve dalları doğallıkla onun omurgası olarak tanımlanabilir* (Frazer 2004: 293).

Adonis, Attis ve *Osiris* için düzenlenen törenlerde onların yerine ağaç temsilleri bulunurdu ve bu temsillerde onların canlanması umulurdu ilkel insanlar tarafından. Aynı zihniyeti şairin bu şiirinde de bulduğumuzu söyleyebiliriz. Şair de kendinin, kendi duygularının sonbahardan kurtulup yeniden açmasını, canlanmasını ummaktadır; ancak yer yer umutsuzlukta yaşanmaktadır:

Güneşe kavuşabilmek için çocuk
Gündüzün boş yere çırpınır durur
Nihayet, nihayet geceleyin çocuk
Koynunda güneşle beraber uyur.

Feryat gitgide artmaktadır, şu sözlerle:

Değil kardeşim, dal yeşil değil, gök mavi değil
Bilsen! Ben hangi âlemdeyim, sen hangi âlemde!

Gerek ruhi, gerekse fiziki olarak gelinen son durum sonbahar imajlarıyla şu dizelerde ifadesini bulur:

Geldi çattı en son ölmek
Ne bir yemiş, ne bir çiçek
Yanıyor güneşte petek
Bütün bal arıda kaldı.

Yine de son bir çırpınışla

Çığlıklar içinde can verdiği bu an
Ne olur gözlerine geceler dolmadan
Bana altın gibi bakışlarını ver.

diyen şair:

Bir türlü gözümden gitmez
Kimse halim sual etmez
Sorma nelerden olmuşum
Nelere etmişim veda
Böceklere gücüm yetmez.

sözlerini söylemek duruma gelmekten korkmaktadır.

Arınma: "Boz bulanık sularda yıkanmış, arınmışım"

Mevsim ritüellerinde ikinci olarak "arınma" ayinleri gelir; topluluk, gelecek yılın huzurunu, verimliliğini bozabilecek, dolayısıyla arzulanan dirim yenilenmesini tehlikeye atabilecek bedensel ya da tinsel bütün zararlı şeylerden ve hastalıklardan

kurtulma yollarını arar (Gaster 2000: 27) Bu törenlerde görülen def etme işlemi Cahit Sıtkı' nın şiirlerinde inkar etme, umutsuzluğa düşmeme olarak kendini ifade eder. Şair sonbahara ait imajlardan bu şekilde kurtularak adeta hayatının geri kalan zamanları için bereket, mutluluk ve umut sağlamış olur.

Kim demiş ki zamanla gül solar?/
Bülbül hiç yorulur mu türküden?
Dilbersin işte, delikanlıyım.

Bu sözlerle sonbaharın *solma, kuruma, yok olma* durumlarından kurtulmaya çalışan şairle sözü edilen törenleri düzenleyen zihinler arasındaki ortaklık inkar edilemez.

Ne *Dionysos*, ne *Attis* ne de *Osiris* sonbahar ve bahar ritüellerinin de ortaya koyduğu gibi – tabiat kaynaklı olarak- sonsuz bir yok oluş yaşamamışlardır. Tıpkı bunun gibi şair de güllerin solmayacağını, bülbülün türküden yorulmayacağını söyler. Zaman geçer sevdiği dilber, kendi de delikanlı olur tekrar. *Sen her gün başka bir güzel olsan, Al getir ilk sevgiliyi Beşiktaş'tan/ Yaşamak istiyorum gençliğimi yeni baştan, Duası anacığımın/ Her bacada duman gerek.* sözleriyle şair içindeki olumsuzlukları kovmakla birlikte yeni yeni umutlar da beslemeye başlar. Acı ve çile yaşandıktan sonra belirli bir tecrübe ve olgunluğa ulaşanlar bu arınma dönemini daha verimli olarak atlatabilirler. Öyle ki alacakları önlemler yaşadıkları fırtınaların şiddeti oranında sağlam olacaktır.

Kutsal ruhun ortadan kaldırılması ne demek, daha temiz ve daha güçlü bir biçimde belirmesinin bir başlangıcıdır. Eğer bu açıklama kutsal kralların ve rahiplerin öldürülmesi töresi için geçerliyse, ağaç ruhunun ya da bitkilerin ruhunun her yıl baharda öldürülmesi töresine daha rahatça uygulanabilir. Çünkü kışın bitkisel yaşamın zayıflaması ilkel insan tarafından bitki ruhunun zayıflaması olarak kolayca yorumlanmaktadır; ruh yaşlanır ve zayıflar, bu yüzden de öldürülmek ve daha genç, daha taze bir biçimde yeniden yaşama döndürülmek yoluyla yenilenmesi gerekir. Yani ağaç- ruhun temsilcisinin baharda öldürülmesine, bitkilerin büyümesini artırmanın ve hızlandırmanın bir yolu olarak bakılmaktadır. Çünkü ağaç- ruhun öldürülmesi daima dolaylı olarak bazen de açıkça onun daha genç ve daha güçlü bir biçimde canlanmasını ya da yaşama yeniden dönmesiyle birliktedir (Frazer 2000: 243).

Toprak kokar avuçlarım, kan kokar
Ben hoyrat gecelerde boy atmış fidan
Boz bulanık sularda yıkanmış, arınmışım

sözlerinden anladığımız kadarıyla şiddetli rüzgarlara maruz kalarak ait olduğu yerlerden koparak kan ve toprak kokan şair, daha önce dile getirdiğimiz yaşam

suyunda yıkanarak arınmıştır. Tüm dileği artık tüm bu acılardan sıyrılıp yeniden bahara, hayata, canlılığa kavuşmaktır. *J. Campbell*'ın deyimiyle *"Acının kendisi aldatmadır, çünkü onun özü aydınlanmanın sıfatı olan esrimedir."* (2006: 74).

Canlanma: Ben kurtuldum kafeste kuş olmaktan/ Saltanat sürer gibi uçuyorum

Çile ve *arınma*'nın ardından *canlanma* ayinleri gelir; topluluk bu yolla, kendi birleşik ve düzenli çabasıyla, can çekişme durumunu durdurup canlanmaya ve topokozmosun devamı için zorunlu olan yeni yaşam antlaşmasını sağlamaya çalışır (Gaster 2000: 27) İlkel insandan başlayarak günümüze değin süren yaşamın gizini *J. Campbell* söyle dile getirir *Mitolojinin yüce konusu bir serüvenin ıstırabı değil, gizli olanın keşfidir; ölüm değil, diriliştir: hallelujah!* (2006: 74).

Cahit Sıtkı Tarancı şiirlerinde yaşamına dair her türlü olayı anlatır. Denilebilir ki onun şiirlerine yansıyan hayatı adetâ bir insanın yaşayabileceği acı tatlı tüm olayların bir özetidir. Evrende sonbahardan sonra kış, kıştan sonra nasıl bahar geliyorsa onun hayatında da acılardan sonra mutluluk gelir. İlk zamanlarda içinde fırtınalar yaşayan ve dış dünyaya uyumda zorlanan şair, içine dönmekle bir olgunluk evresi yaşar. İçindekilerle yüzleşir, onları tanır ve onlardan arınır.

Olumsuzluklardan arınınca da içinde güzellikler kalır ve bu defa şiirlerinde sonbahar bir dönüşümle tıpkı ritüellerde olduğu gibi yerini bahara ve onunla ilgili imajlara bırakır. Canlanan güzel duygularla birlikte şair de canlanır:

İlk sevgilimin gülüşüne benzer
Bir nisan havası değil mi esen?
Zincirlere, kelepçelere inat
Kanatlarımı açmak zamanıdır
Allahaısmarladık kaldırımlar
(...)
Ben kurtuldum kafeste kuş olmaktan
Saltanat sürer gibi uçuyorum
Erk ağacı gelin olduğu gün.

Bu dizeler durumu açıkça ortaya koyar. Çile döneminde kuruyan ağaca dönen şair olduğu yerde esirdir adeta. Ruhunu ilkel insanlarda olduğu gibi kötü ruhlardan, kötü duygulardan arındıran şair artık bir kuş kadar özgürdür:

Yuvası saçakta kalan kırlangıç
Yuvası dallara emanet serçe
Derken camiler üstünde güvercin
Minareler katında geçiyorum

Gökyüzü mahallesi İstanbul'un
Süt beyaz bir martıyım açıklarda
Gemilere ben yol gösteriyorum
Buğday ve ilaç yüklü gemilere.

Burada da erk ağacının gelin olduğu yani baharın geldiği gün şair zincirlerden ve kelepçelerden kurtularak kanatlarını çırpmaya başlamış, kafeste kuş olmaktan kurtulmuştur; ancak bu değişen bir durumdur. Zaman geçecek ve tüm tabiat belli bir süreliğine de olsa solacaktır. Şiir boyunca baharın sarhoşluğu, sevinci, canlılığı devam eder. Sonra mevsim döner sonbahar gelir. Bu mevsimde hayat durur, hastalıklar gelir. Hastaya ilaç, insanlara buğday gerekir. Buğdayın gemilerle ulaştırılacak hale gelmiş olması zamanın tayinini kolaylaştırır ve takvimler sonbaharı gösterir. Ritüellerde solan, yok olan, hastalanan canlılara hayat müjdecisi olan tabiat tanrılarına denk olarak tabiattan bir forma dönüşmüş olan şair, bir güvercin, bir martı olarak yol gösterir. Onların gerekli yerlere ulaşmasını sağlayarak canlılık ve sağlık bahşeder.

Mevsim ritüellerinden anlaşıldığı kadarıyla insanoğlu tabiat karşısındaki çaresizliğine bağlı olarak tabiata, tabiat tanrılarına adaklar sunmuştur. Hem onların memnuniyetiyle bereketi sağlamaya çalışmışlardır hem de belli nesnelerin özelliklerini duygusal büyüyle (Frazer 2004: 276) diğer nesnelere geçirmeye çalışmışlardır. Bu kadar uğraşı ve ritüeller boşuna değildir; çünkü bunların sonunda elde edecekleri hayat ve canlılıktır; ancak canlılığın tekrar elde edilmesiyle ilgili olarak *Gaster* şu önemli görüşü dile getirmektedir:

> *Bir topluluğun bakışı açısından yaşam, beşikten mezara kadar bir ilerleme olmaktan çok her yıl ya da belli dönemlerden yenilenen bir dizi antlaşmadır, bunun en iyi örneği de mevsimlerin her yıl yeniden devretmesidir. Ama yenilenme, yüce tanrının iyiliğinin ya da kendiliğinden işleyen bir doğa yasasının etkisiyle olmaz; ilkel insanda böyle bir kavram yoktur. Tersine, bu uğurda savaşmak ve bunu insanların ortak çabalarıyla kazanmak gerekir* (2000: 23).

Şâir, böyle bir dönemde canlanmanın çarelerini arar ve Affan dedeye para sayarak çaba harcar:

Affan dedeye para saydım
Sattı bana çocukluğumu.

Ritüellerde adak sunulur, burada memnuniyet için para. Sonbahar ritüellerinde bahar yani canlılık, bereket elde edilir. Şair böylece hayatının sonbaharından kurtularak baharına yani çocukluğuna kavuşur:

Nerden dolacak bu tas nerden
Nergislerin açtığı yerden
Ey kuş uçurtmayan ejderha!

Sonbahar gelince gün pencerelerden çekilir, etraf tenhalaşır, sesler kesilir, gökyüzü kararır, sular kesilir. İlkel insanın mevsim ritüellerinde gözlemlediğimiz bahardan –sembolik olarak bitki tanrılarından- bir şeyler umması burada da karşımıza çıkar. Sonbaharın kuruluk\ kuraklığına karşıt bahar ıslak ve bereketlidir. Şairin zihnindekileri yansıtan sonbahar tablosunda sular çeşmelerden kesilmiştir, kuraklık vardır. Bu aksaklık baharın elişiyle çözümlenecektir. Bu vurguyu *Nerden dolacak bu tas nerden\ Nergislerin açtığı yerden* dizelerinde yapar. Nergis çiçeği bahar ayında açar ve baharda bereketli yağmurlar yağar. Bitki tanrıları ve tabiat da baharda canlanır. Bu şiirde nergis çiçeğinin kullanılışı onun mitolojideki öyküsünü de hatırlatır bize. Bu hikâye kısaca şöyledir:

> *Kendine âşık olanlara aldırmayıp, onları karşılıksız bırakan ve çok güzel bir peri kızı olan Ekho, bir gün avlanan bir avcı görür. Narkissos adındaki bu avcı çok yakışıklıdır. Ekho bu genç avcıya ilk görüşte âşık olur. Ancak Narkissos bu sevgiye karşılık vermeyerek, peri kızının yanından uzaklaşır. Ekho bu durum karşısında günden güne eriyerek, kara sevda ile içine kapanarak ölür. Bütün vücudundan arta kalan kemikleri kayalara, sesi ise bu kayalarda 'eko' dediğimiz yankılara dönüşür. Olimpos dağında yaşayan tanrılar bu duruma çok kızar ve Narkissos'u cezalandırmaya karar verirler. Günlerden bir gün av izindeki Narkissos susamış ve bitkin bir şekilde bir nehir kenarına gelir. Buradan su içmek için eğildiğinde, sudan yansıyan kendi yüzü ve vücudunun güzelliğini görür. O da daha önce fark edemediği bu güzellik karşısında adeta büyülenir. Yerinden kalkamaz, kendine âşık olmuştur. O ana dek kimseyi sevmediği kadar, sevmiştir kendi görüntüsünü. O şekilde orada ne su içebilir, ne de yemek yiyebilir, aynı Ekho gibi Narkissos da günden güne erimeye başlar ve orada sadece kendini seyrederek ömrünü tüketir. Öldükten sonra da vücudu nergis çiçeklerine dönüşür.*

Narkissos'un hayatının son buluşu ebedi bir son değildir. Narkissos suya kavuşmakla gerçek öze yani ölümsüzlüğe kavuşmuştur. Bu da nergisle sembolize edilmiştir. Sonuçta nergis her ne kadar sonbaharda solsa da baharda açacaktır. Şairin boşalan tası da nergislerin açtığı yerden dolacak ve ona hayat getirecektir. Bu anlamda nergisle ölümsüzlük ya da canlılık arasındaki bağ kuvvetlenmiş olur. Bu arada bu dizelerde kullanılan *ejderha* da yersiz değildir. Daha önce de vurguladığımız gibi canlanmanın sağlanması için bir çaba ya da bedel gerekliydi. Şair de canlanmak için gerekli olan mücadeleyi kuş uçurtmayan ejderhaya karşı vermektedir.

Bazı toplumlarda bu durumdan kaynaklı olarak yazın sonunda yas törenleri yapılmaktadır. Bitki dünyasının çöküşünün ve canlanmasının bir temsili olarak *Adonis* için de yas\ anma törenleri yapılır. Şâirin

> *Herkes gibi teselliye muhtaç olsaydım eğer*
> *Derdim ki: 'Elbet bir ağlayanım olur benim de*

Ramazan geceleri Yasin okuyanım
Baharda kabrime menekşe getirenim de.

dizelerinde dile getirdiği kendi ölümü de hayatın kendi doğasında izlenen bir sonbahar mevsimi, geçici bir yok oluştur. Ritüelde *Adonis* nasıl sonbaharda ölüp baharda diriliyorsa, şairde hayatının sonbaharında ölüp mahşerde dirilecektir. Nasıl ki *Adonis* için anma törenleri yapılıyorsa şair için de ramazan geceleri Yasin okunarak bir anma gerçekleştirilecektir. Yine bir bitki tanrısı olan *Attis*'in ölümü/ dirilişi için de törenler düzenlenmiştir. Bu törenin icrası sırasında *Attis*'i temsil eden bir çam ağacı kesilip *Kybele* tapınağına getirilir, tanrı telakki edilen bu ağaca yün şeritler ve menekşe çiçekleriyle tapınılırdı. Bu törende menekşenin seçilmesi boşuna değildir, çünkü menekşelerin *Attis*'in kanından büyüdüğü söylenmektedir (Frazer 2004: 285) Bu anlamda ölümü bir sonbahar tablosunda betimleyen şairin, hatırlanışını baharda menekşelerle bütünleştirmesinin çağrıştırdıkları ortadadır.

Kutlama: "Evimde şenliksin/ Ve soframda en eski şarap"

Çile, arınma ve *canlanma*nın ardından son olarak *kutlama* ayinleri gelir; bunlar, insanların kurtulma, rahatlama duygularının bir göstergesidir; yeni yıl başlamış, gerek kendi yaşamlarının gerekse topokozmosun yaşamının devamı bu yolla güvene alınmıştır (Gaster 2000: 27). Daha önce de söylediğimiz gibi güzel olan her şeyle birlikte canlılık baharla, ölüm ve yok oluş da sonbaharla ilişkilendirilir, bunun yansımaları da mevsim ritüellerinde görülebilir. Buna benzer olarak şair de her şeyin en güzelini, baharı sevgilisiyle özdeşleştirir. Sevdiği evinde şenliği, bahçesinde baharı ve sofrasında en eski şarabıdır. Bu tablo adeta bir kutlamanın görüntüsüdür. Tabiatın sonbaharda soluşu gibi insanoğlu da hayatının sonbaharında ölür; bahar gelir tekrar canlanır ve sevdiğine, asıl öze kavuşur:

Desem ki vakitlerden bir nisan akşamıdır
Rüzgârların en ferahlatıcısı senden esiyor
Sende seyrediyorum denizlerin en mavisini
Ormanların en kuytusunu sende gezmekteyim
Senden kopardım çiçeklerin en solmazını
Toprakların en bereketlisini sende sürdüm
Sende tattım yemişlerin cümlesini
(...)
Evimde şenliksin
Ve soframda en eski şarap
(...)
Şayet fark edemezsen
Rüzgârların, nehirlerin, kuşların sesinden

Bil ki ölmüşüm
Fakat yine üzülme, müsterih ol
Kabirde böceklere ezberletirim güzelliğini
Ve neden sonra
Tekrar duyduğun gün sesimi gök kubbede
Hatırla ki mahşer günüdür
Ortalığa düşmüşüm seni arıyorum.

Gün gelir şair de ölür ama bu bir son değildir onun için. *Osiris, Attis, Dionysos* nasıl baharda canlanıyorsa şair de mahşerde canlanır. *İsis* yana yakıla sevdiği *Dionysos*'u arar ve on içine hapsolduğu ağaç kütüğünde geri alır. Umudu ona tekrar kavuşmaktır. Öyle ki şair de mahşer günü sevdiğini kavuşmak umuduyla aramaktadır. Kutlama yapmak için önemli bir mutluluk yaşanmalıdır. Cahit Sıtkı'nın bir kutlama havası içinde olması için mahşerde sevdiğini arayıp bulmasından daha kayda değer ne olabilir ki?

Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde benzer ifadeleri bulunan mevsim ritüelleri için *Frazer* şunları söylemektedir:

> *Bu kadar önemli, bu kadar çarpıcı ve evrensel bir görüngünün, birbirine benzer fikirler akla getirerek birçok kara parçasında birbirine benzer dinsel törenler ortaya çıkarmasında şaşılacak bir şey yoktur (2004: 274)*

Cahit Sıtkı'nın, mevsimsel döngüler ve doğanın kendine has dönüşümleri karşısında, tarafsız kalan bir ruh olduğunu söylemek, zor olacaktır. Şâirin, kendi ruh halini tasvirde, sürekli olarak, ağaçların, yaprakların, toprağın bütünlüğü içinde, kendisine bir yer bulduğunu söylemek ise, kaçınılmaz bir gerekliliktir. Şüphesiz, binyıllara dayanan bilinç ve şâir bilincinin derin analiz yeteneği, evreni incelikli bir şekilde tanımanın yolunu da açmaktadır.

Çalışmamızda, ritüeller ve doğa-insan bağlantısı üzerinden yeniden okuduğumuz Cahit Sıtkı şiirine, farklı bir yönelim bulmaya çalıştık. Deryada katre olan şairin, dilde deryalığının bir örneği olarak okunması dileğiyle...

KAYNAKÇA

1. Campbell, Joseph, *Yaratıcı Mitoloji (Tanrının Maskeleri)*, (çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, İstanbul, 2003.
2. *İlkel Mitoloji (Tanrının Maskeleri)*, (çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi, 2006.
3. Frazer, James *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri*, (çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul 2004.
4. Gaster, Theodor H., *Thespis (Eski Yakındoğu'da Ritüel Mit ve Drama)*, (çev.: Mehmet H. Doğan), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000.

BİR ÜSTMETİN OLARAK *TAORMİNA* ANLATISI*

Abdulhalim AYDIN**

UN RECIT HYPERTEXTUEL :*TAORMINA*

En ce qui concerne l'art poétique, Hilmi Yavuz a écrit, en se séparant de la lignée traditionnelle, des vers suivant la réception de la poésie moderne. Vue cette attitude, on peut penser qu'il a suivi le chemin de Mallarmé. Dans sa prose, il manifeste des intentions semblables à celles qu'il en avait faites pour la poésie et se laisse entraîner en dehors du récit classique. Rédigeant ses histoires dans la lignée postmoderniste, il occuper un lieu inhabituel dans le champ du récit en se référant à des méthodes telles que poststructuraliste et déconstructiviste. Roland Barthes avait déjà affirmé, "la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur". Et il s'avère que H. Yavuz s'est comporté comme s'il voulait confirmer cette idée de Barthes et a basé son art du récit sur la théorie de la lecture. Ainsi, nous voyons se dérouler sous nos yeux un récit riche, polysémique, polycentrique et interminable. De plus, le récit se nourrissant de divers champs sémantiques, le texte recouvre facilement des sens et des interprétations qui se multiplient à leur tour suivant le nombre de lecteurs. Compte tenu de tous ces éléments, nous avons essayé de commenter, de comprendre et de proposer une élucidation du *Taormina*, un récit postmoderne de H. Yavuz.

Mots-clés: *Hilmi Yavuz, Taormina, postmodernisme, poststructuralisme, déconstruction, Roland Barthes, théorie de la lecture, Mallarmé.*

AS A HYPERTEXT NARRATION: *TAORMİNA*

Hilmi Yavuz, divering from a common understanding of poetry, writes according to a modern poetry approach which is grounded in 'verses'. Thus, it may be asserted that he follows in the steps of Mallarmé. In narration he moves a step away from a 'classic' understanding. The author, writing his stories in a postmodern style makes a place for himself applying poststructural and deconstructive methods. Hilmi Yavuz bases his writings on *reading theory*, in consideration of Roland Barthes's 'death of the author' and 'birth of the reader' philosophy. In this way, we encounter a rich, polysemic, multi-centered and limitless text. Since the narration is open to different interpretations for each reader, it becomes a text embodying as many meanings (interpretations) as the number of readers. Considering these features, the study aims to comprehend and interpret the author's postmodern narration *Taormina*.

Keywords: *Hilmi Yavuz, Taormina, Postmodernism, Poststructuralism, deconstruction, Roland Barthes, reading theory, Mallarmé.*

---

* Bu makale, 8Aralık 2912 tarihinde İstanbul'da düzenlenen "Şairliğinin 60. Yılında Hilmi Yavuz Sempozyumu"nda bildiri olarak sunulmuştur.

** Doç.Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Batı Dilleri Bölümü halimaydın @gmail.com

Giriş

Hilmi Yavuz'un *Taormina*'sını anlamak ve anlatmak doğrusu oldukça zor bir uğraşı. Bu bitimsiz maceraya girişmeden önce yazımın başlığına koyduğum "üstmetin" kelimesine bir açıklık getirme gereği var. Metni postmodernizm ve onun eleştiri kuramları olan yapısalcılık ötesi (poststructuralisme) ve yapıbozucu (déconstruction) yöntemleriyle ele alacağız. Ancak postmodernist yaklaşım diğer önermelerine ek olarak edebi eseri bir üst metin olarak kabul etmez. Oysa biz *Taormina*'yı bir üstmetin olarak değerlendiriyoruz. O yüzden bağlamsal kullanımdan kaynaklanan bu paradoksu öncelikle açıklamak gerek. "Üstmetin" kavramını yapısalcılar metnin "kuşatıcı bir öz ve anlam"a sahip olduğunu, metnin bir "bütün" olduğunu ve belirlenmiş "kapalı bir merkezi" olduğunu ifade etmek için kullanırlar. Postmodernizm ve doğal olarak poststrüktüralizm ise edebi eserin tamamlanmış, belirlenmiş, sabit anlamındaki "üstmetin" kavramına karşı çıkarlar. Her iki eleştiri yönteminin ihtilaf noktası kuramsal niteliktedir. Biz ise, bu kavramı çok yapılı, çok merkezli bir zengin metin anlamında kullandık. Bu durumda, "üstmetin" kelimesini zenginliği, çok yönlülüğü, değişkenliği ve sınırsızlığı imleyen bir "metinlerüstü metin" anlamında kullandığımızı belirtmek istiyoruz.

Taormina'ya dönersek, bu son derece karmaşık, anlaşılmaz ve tuhaf metni anlamak için üzerine temellendiği yapıyı bilmek gerekir. H. Yavuz'un anlatısı hiç şüphe yok ki postmodern bir anlatıdır ve doğrusu bu anlayışın çoğu uygulamasını *Taormina*'da kurulduğunu düşünüyoruz. Onun metnini ayrık ve aykırı kılan şey, gelenekle hesaplaşmacı bir mantık üzerine konumlandırılmış yapısından kaynaklanmaktadır. Bunun nasıl gerçekleştiğini ilerleyen sayfalarda kurama da göndermeler yaparak göstermeye çalışacağız. Ancak bu noktada, belki de bir başka açıdan H. Yavuz'un bu anlatısını anlamlandırma çabasına girebileceğimizi düşünüyorum. Şöyle ki, şiirdeki tavrına bakarak nesrini de paralel bir düzlemle açıklama imkanımız var mı diye düşündüm. Her ne kadar tarihsel olarak ve üzerine temellendikleri düşünce akımları açısından şiirdeki devrimle nesirdeki kopuş farklı parametreleri gösterseler de, kesişme, "mevcut dilsel ve biçimsel imkanlarla gerçekliğin artık yansıtılamayacağı" gibi temel bir zihinsel arayışta gerçekleşir. O zaman soralım: H. Yavuz şiirde ne yapmıştı?

H. Yavuz şiiri temel olarak geleneksel yapısından çıkarmış ve onu eskinin neredeyse tüm karşıt değerleriyle donatmıştı. Bunun için de şiiri dize, dörtlük hatta öbeklerin öyküsel, anlamsal değerinden kurtararak nazma bir serbestlik ve özgürlük alanı tanımıştı. Birbirine bağlı ve bağımlı kelime gruplarının baskıcı, dar ve sınırlayıcı anlatımından kurtulan şiir sanatı, H. Yavuz'un elinde tek tek her bir kelimenin duyusal, dilsel, dilbilimsel kullanımı sayesinde zengin çağrışım ve anlamlara yol açar. H. Yavuz'un sözcüklerle kurduğu bu sıkı yakınlıktan hareketle başka yazımızda

da söylediğimiz gibi o şiirinde adeta bir "sözcükler süvarisi" şeklinde dikilir karşımıza.[1] Şiir, bu şekilde geleneksel yapısıyla bir kopuş yaşar ve yol ayrımına girer. Tek başına kelimenin değil, kelime öbeklerinin ancak bir anlam ifade ettiği, aralarındaki konvansiyonel bağıntı ve ilişkilerle anlatımın sağlandığı geleneksel ya da klasik şiirin yerini, artık kelimelerin başat rol oynadığı, egemenliklerini ilan ettiği ve yapıbozucu bir şekilde biçimsel varlığının baş aşağı edildiği bir şiir oluşur. Tarihsel olarak şiirdeki bu kırılmayı A. Bertrand, A. Rimbaud, S. Mallarmée'ye ve II. Yeniciler'e kadar götürüp dayandırmak imkânımız vardır elbette. Kısaca demeli ki, geleneksel şiirde bizi çarpan anlamsal, biçimsel ve heyecansal unsurlar modern şiirde ötelenip yok edilmişti. Bunun yerine, H. Yavuz'un şiirinde her bir kelime, derin ve sınırsız anlam alanlarına yol açarak yoğun bir ilgi ve işçilikle açımlanmayı bekleyen şifreler olarak yerlerini alırlar. Ne de olsa, "şiir fikirlerle değil, kelimelerle yazılıyordu" artık.

Şimdi, şiir türünde yaşanan bu sapma veya kopuş modeli üzerinden nesre geçebiliriz. Öncelikle belirtmeli ki, yazarın anlatısı karşısında, şiirinde olduğu gibi, okur tuhaflık, aykırılık, boşluk, anlamsızlık ve hatta saçmalık gibi duygular yaşar. Elbette ki yazarın amacı bunlar değil. Şiirde kendini konumlandırdığı karşı olumu, bu sefer de anlatı türüne taşır. Başka deyimle, anlatıda, şiirdeki tavrına karşılık gelecek bir eş denklem kurar. Şöyle ki: *şiir kelimelerle yazıldığına göre, öykü ve roman da dil üzerinden kurgu ve imgelerle yazılmalıydı*. Bu durumda, şiirde olduğu gibi anlatı türünde de geleneksel enstrümanlar bir tarafa atılmalı ve denenmemiş, yeni anlatı imkânları yaratılmalıydı. Böylece, kişiler, olay örgüsü, sorun, entrika, zaman, mekân ve sonuç gibi geleneksel öğeler dışlanır. Ancak burada hemen geleneksel anlatının verdiği bir alışkanlıkla aklımıza bir takım sorular düşer. Bu öğeler dışlandığına göre anlatı neyin üzerine kurulacaktı? Daha da önemlisi, anlatılacak bir konu, çözülecek bir sorun, konuşturulacak bir başkişi kalmadığına göre neyin ardına düşülecek ve neyin gerçekliği verilecekti? Buna yazarın kendisi cevap verir. Yazar, yazılacak şeyi *Taormina*'da "romanın romanı" ve *Kuyu*'da da "anlatının anlatısı" olarak tanımlar. Biz de yazımızı, postmodern merkezli olmak üzere "anlatının anlatısı" kavramı üzerine temellendirecek ve metni bu doğrultuda açmaya çalışacağız.

Roman ve Öykünün Parodisi Olarak Anlatının Anlatısı

Bu kavram şu anlama gelir: geleneksel anlatıda dış dünyaya veya yazara ait bir gerçekliğin peşine düşülürken, bu anlatıda ise metnin kendisi merkeze alınacak ve onun üstünden bir değil, birçok sorunsallık irdelenecekti. Yani anlatılacak veya en azından yansıtılacak şey metnin ve edebin eserin kendisi olacaktı. O halde, metnin ve kurmacanın temel alındığı bir edebi anlayış dış dünyanın unsurları üzerine değil, metnin ve kurmacanın unsurları üzerine yapılandırılacaktı. Kısaca zaman, mekan,

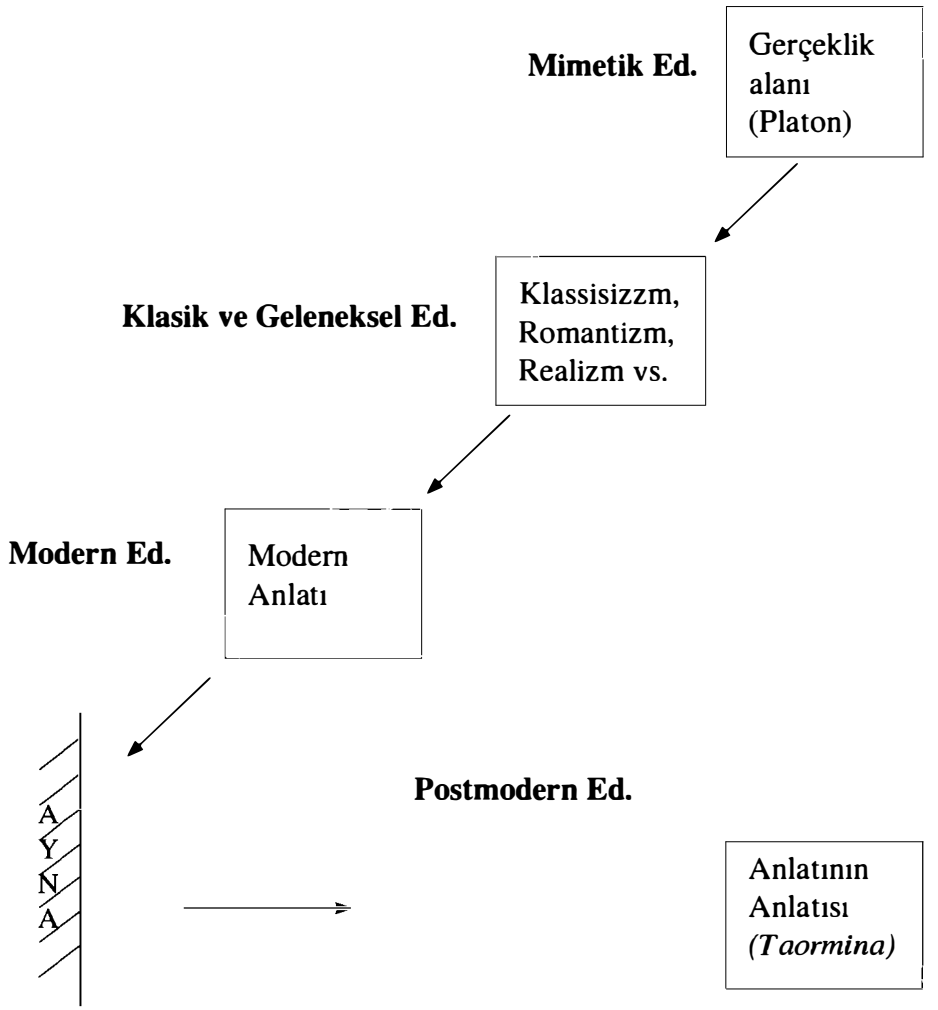
kişiler, olaylar gibi dış dünyanın göstergeleri silinecek ve metnin göstergeleri olan dilsel öğelerden yola çıkılarak anlatı temellendirilecekti. Bu durum ise, "dilin ve anlatımın" bitimsiz macerası olarak karşımıza çıkar. Ne var ki, iş burada bitmiyor. Çünkü H. Yavuz'un bu söylediğimize ek olarak bu kavram üzerine bina ettiği başka temel koyucu öğeler de vardır. Genel bir kuşatıcı şemsiye olarak postmodernist merkezli bu anlatı modeli bizi yapısalcılık ötesi (poststructuralisme) ve yapı bozumcu (déconstruction) gibi eleştirel kavramlarla karşılaştırır. Bunun sonunda yazarın ulaşacağı şey şu olacaktı: şiirdeki devrim ve kopuş nesirde de olmalıydı. Geleneksel öykü veya romanın karşısında, "anlatı"nın bizzat kendisinin merkeze alındığı bir yeniden inşayla *"karşı anlatı"* yaratılmalıydı. Esere baktığımızda yazarın geleneksel anlatıyı alaya alan, veya başkaca denirse, geleneksel anlatının temelini sarsan, onu bozup yıkan ve karşısına başkaca yeni değerler yerleştiren net bir tavrını görmek mümkündür. Bu şu anlama geliyordu: yazılan şey geleneğin bir parodisi olacaktı. Ancak bu tutum, neresinden bakarsak bakalım postmodern bağlamda temellendirilmesi gereken bir tercihtir. O yüzden konunun anlaşılması için postmodernizmin kabaca ne olduğuna bakalım.

1960'lı yıllardan itibaren yaygınlık kazanan ve başta sanat, edebiyat, felsefe, eleştiri gibi hayatın her alanında söylemleri olan bu yeni düşünce tarzı, tek kelimeyle söylemek gerekirse modernizmin ve modernitenin eleştirisi üzerine bina edilmişti. Temel savı ise, modernitenin insanlara vaat ettiği mutluluğu yerine getiremediği gibi, aksine elindekini de alıp götürdüğü düşüncesiydi. Renaissance'tan, Aydınlanma Çağından, Rasyonalizmden beri insanoğluna sürekli "kayıp cenneti" vadedilmiş ancak durum hep daha kötüye gitmişti. XIX. yüzyılda romantikler, "asrın hastalığı" (le mal du siècle) denilen bir erken dönem postmodern semptomunun itkisiyle bu yenilik ve değişim hareketinin önüne doğa kavramını öne sürerek "insanın özüne dönüş" projesini koyarlar. Ne var ki bu durum kısa soluklu olmuş ve pozitivizmle bilimin icat ve yenilikleri bu karşı konulmaz akışı daha da hızlandırmıştı. XX. yüzyılın başında ise, bilim ve teknolojinin sağladığı imkanlar insan neslini tehdit eder hale gelir. Avrupa'da her iki dünya savaşında milyonlarca insan ölür. Dinin ve mitlerin yok olduğu, bunca güven duyulan bilim ve teknolojinin yıkım getirdiği bir dünyada tüm temeller yerinden oynamış, değerlerin içi boşalmış, geleceğe dair tüm umutlar ise yitirilmişti. Böyle kaotik, anarşist, düzensiz, güvensiz ve uyumsuz bir varlık alanı diğer alanlarda olduğu gibi sanat ve edebiyatta da etkilerini gösterir. Öte yandan, söylemin, "endüstriyel bir toplumda yalnızca bilim, ticaret, reklam ve bürokrasi aracına"[2] indirgenmesi moderniteyi yeni bir söylem geliştirmeye götürür. Çünkü, anlaşılamayan ve anlamlandırılamayan dünyanın algısı değişmiş ve uzlaşımsal olan "herkesin dünyası" yerini, ayrı ayrı her bir bireyin gerçekliği ve hayatı kendi zihninden gördüğüyle değerlendirdiği "bireylerin dünyasına" dönüşmüştü. Artık farklılaşmış dünya, insan ve yaşam geleneksel dil ve biçimlerle anlatılamazdı. O

halde, bu değişimi anlatacak dil ve anlatım imkanları yaratılmalıydı. Bu bağlamda, modernizm kimi çabalar sarf eder ve herkesin kendi gerçeğini yansıtacağını öne sürer. Örneğin empresyonist ve ekspresyonist açılımlar bu bakıştan kaynaklanmıştır. Öte yandan, Rus biçimciliği ve yapısalcılık gibi kimi yeni kuramları da yine bu arayışın ürünleri olarak görmek gerekir. Ancak bunlar da modernist bakışın içinde kalmışlardır. Bu noktada, postmodern açılımlar kendini belli etmekte gecikmez. Demeli ki, postmodernizm, Platon'dan gelinen noktaya kadar kazanılmış tüm edimlerin *reddiyesi* değilse de ciddi bir *eleştirisidir*. Her ne kadar postmodernizm, modernizmin gerçeklikle ilgili metoduna katılsa da bunu kısmi olarak kabul eder. Zira, az önce dediğimiz gibi, modernizm gerçekliği herkesin kendi zihninden gördüğüne indirgeyerek bunu sistematik ve bütüncül bir yapıya dönüştürüyordu. İşte postmodernizmin asıl itiraz noktası buradan çıkar. Gerçeklik her bir kişinin kendi zihninden gördüğüdür ancak bunun sınırları konulamaz, merkezi bir yapı verilip anlam ve yapısı sonlandırılamazdı. Böylece, modernist söylem metinde belli bir merkez ve anlam alanı yakalayıp bunu okura sınırlı ve tek merkezli kapalı bir sistem içinde sunar. Postmodern söylem ise merkezi yıkar, sınırlılığı ortadan kaldırır ve bitimsiz anlam alanlarını açık bir sistem içinde sunar. Modernizm sonunda mutlak gerçekliğe ve nesnelliğe ulaşılacağını savunmuş; postmodernizm ise mutlak gerçeğe ve nesnelliğe ulaşılamayacağını düşünür. Şimdi bu nokta üzerinden *Taormina*'ya dönelim.

Postmodern eleştiriye göre eseri ele aldığımızda, *anlatının anlatısı* veya *romanın romanı* kavramları, geleneksel öykünün yetersizliğini veya daha doğrusu günümüz için geçersizliğini ifade eder. Bu noktada postmodern eleştirinin en belirgin silahı olan ironi ve onun üzerinden temellendirilen parodik anlatıyla karşılaşırız. U.Eco'ya göre, postmodernin moderne verdiği cevap bunu açıklayıcı bir niteliktedir: "Geçmiş yok edilemediğinden --çünkü yok edilirse boşluk ve sükunet olacaktır- yeniden ziyaret edilmelidir. Ama bunu hiç de masum olmayan bir ironiyle yapmalıdır."[1] Bir yönüyle baktığımızda, "anlatının anlatısı" olan *Taormina*'nın sarakaya alınmış geleneksel nesrin parodisi olduğu açıkça görülür. Sıklıkla geçen ayna metaforu, geleneksel anlatının artzamanlı (diachronique) olarak, yani günümüze tekabül eden tarihsel zaman aynasına tutulmuş halidir. Bu bağlamda ayna metaforuyla *Taormina*'da her şeyin çift veya ikiz oluşu, postmodern eleştiriyle modern söylemin karşı konumlandırılmalarıdır. Demek oluyor ki, aynadan yansıyan tüm kurgular, görüntüler, algılar, gerçekliği anlamlandırma veya daha doğrusu anlamlandıramama biçimler olan postmodern eleştirinin söylemleridir. Başka deyimle, modernitenin eleştirisidir. Aynanın karşısında duran ve yansıma yapan şey ise modern söylemdir. Ancak burada denklemin bir ayağı eksik kalıyor. Eğer H. Yavuz anlatının anlatısı kavramıyla modern söylemi sarakaya alıyorsa, klasik söylemi nasıl konumlandırmalı? Yine ayna metaforu üzerinden konuşursak, şöyle bir durum olur: aynadaki yansımalar

postmodern edebiyat, aynanın karşısında duran, yansımaya yani aynaya obje olanlar modern edebiyat, aynanın karşısında duranın yani modern edebiyatın objesi ve kaynağı ise klasik ve geleneksel anlatıdır. Öte yandan ayna metaforunun Platondan beri süregelen klasik edebiyatın gerçekliği anlatmada başvurulan mimetik eleştiriyi de imlediğini belirtmeli. (Balzac'ın sözünü hatırlayalım) Bunu şu şekil üzerinde gösterebiliriz:



(Ayna =Postmodern edebiyat kuramı)

"Metin Merkezli Okuma Metni" Olarak Anlatının Anlatısı

Yazarın *Taormina* için, *anlatının anlatısı* veya *romanın romanı* nitelemelerinden yola çıktığımızda, ikinci bir temel yaklaşımla karşılaşırız. Bu da anlatının, **metin *merkezli*** bir okuma biçimi gerektirdiğidir. Bir ***karşı anlatı*** olarak metin, kendisini merkeze alarak okura belli bir dayatmada bulunur: *"Bu romanın başkişisi o romanın okuru"* (s.57) olmalıdır diyor H. Yavuz. Bu şu demek: okurun başkişisi olduğu anlatı bir üst anlatıdır. Bildik bütün anlatısal düzlemleri ters yüz eden, geleneksel hiçbir anlatı öğesinin kendine yer bulamadığı bu ayrık, aykırı, usdışı metin yaşamın her alanından dem vuruyor. Ancak bunu yaparken bizi şaşırtmaya devam ediyor. Anlamsızlığın ya da çok anlamlılığın, merkezsizliğin ya da çok merkezliliğin, düzensizliğin, çok yönlülüğün, sınırsızlığın, parçalanmışlığın başat öğeler olduğu bu metin karşı konulmaz bir tahrikle okuru içine çeker. Okur, daldan dala atlayan, hayatın bin bir temasını dillendiren bu metnin içine daldıkça, konuşan, eyleyen, yazan, anlatan kişi rolünde bulur kendini. Böylece, yazara ait psikolojik, ekonomik, sosyal, zihinsel tüm varlık süreçleri adeta metin tarafından *"yasaklı bölge"* ilan ediliyor. Bunun yerine, metin, her bir okur sayısınca farklı ve yeni anlama/anlamlandırma süreçlerini yaratır. Artık eser yazara ait olurken, metin de okura ait olmaktadır. Barthes'ın dediği gibi, *"yazarın ölümü pahasına okurun doğumu gerçekleşmektedir."*[3] Bu yöntem, bir yandan, metnin kendi kendini doğuran, üreten, çoğaltan bir anlatı haline gelmesini sağlarken, bir yandan da klasik anlamdaki yazarını öldürüyor. Üstelik, okundukça her defasında yazarı değişen bir metin oluyor. Şunu demek istiyoruz: tüm parodik ve ironik niyetlerinin dışında, yazarın teknik anlamda geleneksel anlatının bütün unsurlarını çiğnemiş olması, okuru, metni anlamlandırma, yorumlama ve metne müdahil olma eylemleriyle daha fazla karşı karşıya bırakıyor. Bu yüzden, geleneksel yapıdaki tek merkezli, tek konulu, tek bakışlı, tek sorunlu anlatı okuru ortak bir okuma sürecine yöneltir; çoğu kez bununla da kalmayarak aynı konu ve merkez üzerinde düşünmesine neden olur. Oysa bunun tersi olan *Taormina*'da çok unsurlu bir yapıyla karşılaşıyoruz. Yazarın ölümü, doğal olarak okur sayısınca yeni yazarların doğumunu müjdeler. Kısaca, açıldıkça zenginleşen, okundukça çoğalan, okurla buluştukça sınırları genişleyen bir metin bu.

Aslında tüm bu anlattığımızı bir cümleyle özetlemek mümkün: metin, kendini ve başka metinleri refere ederek başta söylediğimiz *imgesel ve kurgusal* düzlem üzerinde ilerleyip genişliyor. Buna Barthes usulü bir metinlerarasılık da diyebiliriz. O halde burada konuşulacak asıl şey bu iki temel koyucu öğedir. Demeli ki imge ile kurgu arasında birbirini tamamlayıcı ve bütünleyici bir ilişki vardır. *İmge eğer, bu bağlamda, tüm zihinsel varlığı harekete geçiren, tasarlayan, genişleten ve zenginleştiren göstergeler ise, kurgu da bu göstergeleri metinsel referanslarla düzlemsel olarak yapılandıran eylemdir.* Bu noktada yeniden postmodernizme dönmemiz gerekiyor. Zira ona göre, sanat ve edebiyat eserinin en önemli niteliklerinden biri de onun

kurmaca yapısıdır. Belirtmeli ki, postmodernizmle modernist görüş arasında bu konuda bir yere kadar bir ortaklıktan söz edebiliriz.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, modernizm değişen hayat ve gerçeklik karşısında yeni dil ve anlatım imkanlarının peşine düşer. Modernizmle postmodernizmin gerçeklik algısı konusundaki ortaklık ve ayrılıklarından az önce bahsettik. Bu noktada, postmodern görüşün temel önermesi şu olur: sözü yenileyerek yabancılaşmış bir dille edebi eserin kurgusu üzerinde çeşitli oyunlar oynanmalı, yeni imkânlar denenmeliydi. Bu durumda, kurgu da diğer öğeler gibi alışılmadık ve usdışı olmalıydı. Toplayan, merkeze alan, belli bir birlik ve düzlemsel yapı üzerinde yoğunlaşan, tek anlamsallığı önceleyen bir kurmaca değil, dağıtıcı, bozucu, yıkıcı, farklılık ve ayrıntıları gözetici, benzerlilikleri dışlayıcı, çok anlamlı ve önü açık bir kurgu olacaktı bu. Böylece bütünlüğün olmadığı, olayların mantıksal bir silsile içinde geçmediği, her an her tür şeyin konu olabileceği, kişilerin birbiriyle bağlantılarının olmadığı bir kurmaca karşımıza çıkar. Geleneksel anlatıyla karşılaştırırsak, klasik öykünün başat öğeleri vardır: yer, mekan, zaman, kişiler, düğüm ve çözüm arayışları. Buna bağlı olarak da kurgu bir durumun, bir sorunun, bir yaşantının dile getirildiği bir "hikayenin" merkeze alınması ve bunun çözüme kavuşturulması üzerine kurulur. Şu ya da bu şekilde gerçeklikle ilgili belli, somutlaşan, dar kapsamlı ve tek bir merkezi olan bir belirlenime ulaşılır sonunda. Postmodern anlatı ve dolayısıyla *Taormina* ise bu türden kurgusal bir yapıyı barındırmaz. *"Bu çerçevede postmodernizm derinlik, bağdaşıklık, kesin ve mutlak anlam, özgünlük gibi geleneksel değerlerin boş göstergeler arasında yok olduğu parçalı bir duyarlılığı yansıtan bir yönelim olarak belirginleşir."*[4]

Yine *Taormina*'ya döndüğümüzde, sıklıkla gördüğümüz çok çeşitli ve bitimsiz izlenimi veren felsefi, edebi, kuramsal gibi düzlemlerde peş peşe gelen ve iç içe girmiş kurmaca pratikleri görürüz. Bunlar yazarın zihninden gördüğü türlü türlü, zengin ve çağrışımsal anlamlandırma tecrübeleridir. Poststructural bir dille söylemek gerekirse, yabancı ve aykırı bir dil ve biçimin imkanlarını kullanarak gösterenlerin ürettiği her bir gösterge yeni yeni gösterenlere dönüşür. Bunlardan da yeni gösterenlere dönüşecek başka göstergeler doğar. Ancak bir türlü *gösterilene* ulaşılamaz. Böylelikle *gösteren-gösterilen* arasındaki bağlantı kesilir. Bu, bitimsiz bir zincir şeklinde devam eder. Bu formülasyon, diyebiliriz ki, poststructuralist anlayışın Saussure kuramıyla hesaplaşmasından başkası değildir. Onların Saussure'de asıl eleştirdikleri nokta dil ve doğal olarak onun işlevsel sonucu olan anlatımın kapalı bir sistem olarak verilmiş olmasıydı. Artık Saussure'deki gibi *göstergelerden oluşan gösterenler kapalı mekanizması gereği gösterilenlere değil, her bir gösteren yeni yeni gösterenlere dönüşerek açık sistemli bir dil ve anlatım yapısı kurulacaktı. Taormina*'da yoğunlukla kurulan ama bazen da çok merkezliliği

ve çok anlamlılığı yüzünden okurda rahatsızlık uyandıran öğe bitimsiz görünümlü bu kurmaca yapıdır.

Bir Üstmetin Olarak *Taormina*'yı Okuma Tanımlamaları

Yukarıda da değindiğimiz gibi geleneksel hiçbir anlatı unsurunun yer almadığı *Taormina*'daki aykırılık daha anlatının başlığıyla kendisini gösterir. Klasik öykü veya romandaki anlamlı, tutarlı ve en önemlisi de metnin tümünü kuşatıcı başlığına karşı, *Taormina*, yazarının da ne anlama geldiğini bilmediği bir kelimedir. Bir yer ismi, bir kadın veya insan ismi mi? Belli değil! Daha sonra bunun kafasında tasarladığı bir imge olduğunu söyler. Biraz sonra ise bunun denizin iki kıyısına paralel olarak yerleşmiş bir şehir olduğu kanısı uyanıyor. (s.10.11) Her şeyin konu olabileceği bu anlatı her an bitebileceği izlenimi verirken, sonu hiç gelmeyecek bir kurmaca zincirinin eklemlenmesiyle hiç bitmeyecek bir anlatı biçimine dönüşür. Böylelikle gelenekselin tüm kompozisyonunu bozup yerinden ediyor.

Eseri alıp okuma sürecine girdiğimiz zaman birbirinden farklı ve zengin bir takım okuma tanımlamalarıyla karşılaşırız. Bunları şöylece sıralamak mümkündür:

1. Postmodern Bir Anlatı: metnin tümü postmodern kurama göre temellendirilmiş. Ayrıca, çalışmamız da postmodern edebiyatın eleştirisi olan yapısalcılık ötesi (poststructural) ve yapıbozucu (déconstruction) yöntemlerine göre ele alındığından, bu bağlamda çalışmanın tümü bu kapsamda değerlendirilmeli.

2. Otobiyografik Bir Roman: Yazar eserin bir yerinde şunları söyler: *"Ben de roman yazacaktım. Ve kaçınılmaz olarak otobiyografik olacaktı bu roman."* (s.40) Yer yer bunun belirtilerini de verir. Sonra babasını, çocukluğunu ve annesini anlattığı hikâyeye geçer ve bu kez postmodern üsluptan geleneksele geçmiştir. Ama yazar burada da beklenmedik şekilde klasik tarzda anlattığı otobiyografisini durdurur ve *"buraya kadar yazdıklarımın otobiyografik olmadığının ayırdına vararak romanı durdurdum."* (s.47) diyerek postmodern anlatıya yeniden geçer. Bu tavır bir bakıma, tek bir metin içinde, okura klasik metinle postmodern metni karşılaştırma imkanını tanıma düşüncesinden kaynaklanmış olabilir.

3. Felsefi Bir Kurgu veya Felsefekurgu: Yazar eserin bir yerinde *"Buraya kadar anlattıklarımın hiçbir anlamı olmadığını biliyorum. Aslında, 'Taormina' bahane, belki! Ben bir felsefekurgu yazmak istiyordum; 'bilimkurgu' (science fiction) olur da felsefekurgu niye olmasın? Ben öteden beri, felsefenin bir kurgu olduğunu savunmuşumdur, kurmaca olduğunu! 'Taormina'da 'kurgu' ile 'kurmaca' eşanlamlıdır sanıyorum."* (s.28) şeklinde konuşur. Anlatıda aslında büyük ölçüde doğa bilimlerinin kanunlarıyla, felsefenin yerleşmiş varsayımları, oturmuş kavramları, kabul edilmiş önermeleri ters yüz ederek hepsinin karşıt savları geliştirilir. Örneğin *Taormina*'da zaman yalnızca "öncelik, sonralık ve eşzamanlılık"la sınırlıdır.

Zamanla ilgili başka bir gösterge yoktur. Mekan ise, yine fiziki kuralların aksine yatay özelliklidir. Bu yüzden orada her şey yan yana dizilir ve eşit aralıktadır.

Benzer şekilde, pek çok mantıksal ve felsefi önermeyi de dile getirerek bunların üzerinde yeni fikirler, yeni varsayımlar, bilinen ve kabul edilen sınırların dışına çıkarak zihin ve akıl dünyamızda sarsıntı yapar. Böylece, var olanın yerleşik ve olağan yapısı hakkında akıl yürütmeler, felsefi önermeler, mantıksal denklemlere davet eder bizi. Anlatının bölüm diyebileceğimiz pasaj öbekleri gelişigüzel ve kuralsız numaralandırılmış. Her bir rakam altında başka başka konuları konuşma ve tartışmaya açar. Anlatı, yalnızca bu teknik kurguyla bile her şeyi ama sonsuzcasına kendine konu edinebileceği mesajını verir.

4. İmgesel Bir Kurgu: Anlatının tümünün imgesel verilerle kurgulanıp bunun üzerinden temellendiğini daha önce söylemiştik. Zaten yazarın kendisi de birkaç yerde bunun imgesel bir anlatı veya ona dayalı bir kurmaca olduğunu söyler: "*Sözcüğü buldum, şimdi onun imgesini aramalıyım!*" (s.9); "'*Taormina'ya, bir kente değil de, bir imgeye girer gibi girersiniz. Öteki imgeler gibi, yalnızca onu görenin anlağında olmayan, öteki anlakların da görebildikleri bir imgeydi bu –dolayısıyla, gerçekte göz kamaştıran özelliği buydu 'Taormina'nın.*" "*Bir imgedir kent ve artık onu ancak siz, kendi imgeleminizde görebilirsiniz. Ama, dediğim gibi, 'Taormina' öyle değildi; onu ben imgelemlemiştim, ama öteki insanlar da görebiliyorlardı.*" "*Kentimizin, yanlış söyledim, bağışlayın beni, imgemizin nasıl kurulduğuna ilişkin bazı gözlemleri de aktarmam gerekiyor.*" (s.10) "*Buraya kadar imgemizin bizi şaşırtmadığını söylemeliyim. Ama 'Taormina', ikizler imgesiydi. İmge ('Taormina') aynayla çoğaltılmış gibiydi; ama, öyle değildi gene de...*"; *O gece ben, 'Taormina' sözcüğünün imgesini seyrederken birden ay çıktı.*" (s.11) ; Oysa, '*Taormina'nın bir yanıyla imge, bir yanıyla da sözcük, yani 'dil' olduğunu düşünürsek, ortada bir antinomi falan olmadığını görürüz.*" (s.13) gibi örnekler çoğaltılabilir. Bütün bunlardan iki sonuç çıkarılabilir: birincisi metnin kendisinin imgesel bir kurgu üzerine bina edildiğidir. Ya da klasik dille söylemek gerekirse anlatının konusu dış dünyaya ait bir gerçekliğin dilendirilmesi değil, dış dünyanın ve diğer tüm yaşantıların zihinde bıraktığı imgesel tasavvurların kağıda dölken, metne yansıtan halidir. İkincisi ise, metnin dilsel kullanımıyla ilgilidir. İmge kelimesi öylesine sık ve fonksiyonel kullanılmış ki, okur her şeyin imgeler aracılığıyla yapıldığını ve imgeyi yalnızca dil ve anlatım bağlamında oyun kurucu değil, aynı zamanda metnin başkişisi olarak imgeye temel ve işlevsel bir rol verir.

5. İronik ve Parodik Bir Anlatı: ironik dil ve anlatım postmodern edebiyatın bir başka belirgin tutumudur. Kimi edebi akımın aksine, postmodern sanatçı, çağdaş dünyanın olumsuzlukları, çelişkileri ve karmaşası karşısında karamsarlığa düşmez,

aksine, onu belli ölçüde kabullenen, ciddiye almayan ve onunla alay eden bir tavır sergiler. Yazarın eserinde silikleşmesi, okura sık sık sorular sorması ve bazen da aradan tamamen çekilmesi gerçeğin bölünmüşlüğünü vurgulamak, gerçek zannedilen şeylerin absürd olduğunu sezdirmek için başvurduğu taktiklerdir. Bu ve bunun gibi yerleşmiş değerler, kabul görmüş önermeler ve geçmişe yapılan her tür gönderme ironik ve parodik bir üslupla yapılır. Bu tür kullanım ve bağlamların temel amacı gerçekle kurmacayı birbirinden ayrılmaz şekilde vererek okurda oturmuş, şekillenmiş ve belli bir anlamsallığa ulaşmış yapıları, değerleri, düşünceleri yıkmak, yerinden etmektir.

Anlatıda ironi ve parodi öğesine çokça yer veren yazar U. Eco'yu haklı çıkaran kullanımlar yapar. İçinde yaşadığı toplumun beğenmediği çarpıklıklarını, yanlışlık ve kusurlarını ince bir alayla dile getirir. 20 yüzyıl Marksist filozofları içinde okunması en güç olanlardan Althusser'i aydınlarımızın veya metindeki gibi *"bütün değerli yazın adamlarının"* onu fikirlerinden çok bir cinnet halinde aşık olduğu karısını öldürmesiyle tanımalarını ironik biçimde dile getirir.(s.17) Başka yerde anlatıcı *Taormina* üzerinden çağının ve gününün entelijansiyasını eleştirir. "Pratik" (uygulanabilir) kavramı üzerinden çağının pragmatist tutumunu yerden yere vurur. Devamında ise, aydının yüzeysel, üstünkörü, sığ, genellemeci, tutumunu "tekerlek" metaforuyla eleştirir. Çocukların tekerleği hakikat ama, tekerleğe ilişkin mekanik kavramlarını saçma sapan bulan çağdaş aydınların bilimselliklerini alaya alır. Toplumsal körlükle ilgili de yazarın ilginç bir göndermesi var. *Taormina*'da herkesin farklı zamanlarda televizyonda aynı görüntüyü, beyaz fili görüp şaşırmamaları ve ertesi sabah nedenini bilmeden herkesin bundan bahsetmesini içinde yaşadığı toplumun düzeyini ironik dille yansıtması açısından anlamlıdır.

Hoca Gıyaseddin'in seyahatnamesi dediği *Acâibü'l-Letâif* adlı eserini ele alırken hem dilinin ağırlığını hem de içeriğinin abartılı anlatımlar, yersiz tespitler ve açıklanması zor tecrübelerle dolu oluşunu eleştirirken ironik bir dil kullanır. Osmanlıcaya çevirisi için *"Ali Emiri o kadar zarif bir Osmanlıcayla anlatıyor ki"* dediği alıntı belki de en ağır ve enigmatik Osmanlıcanın bariz bir örneğidir. Bu yolla yazar, postmodern romanın / öykünün en çok başvurduğu ironi, parodi ve metinlerarası ilişkiyi bir arada kullanmış olur. Haziran ayında iki parmak buz tutan su, gibi abartılı içeriği, Evliya Çelebi'nin şu veya bu şekilde *Seyahatnamesi*ne yapılan bir gönderme gibidir. Aynı şekilde, İmparator sarayının tasvir edildiği pasajla (s.54) ise, Binbir Gece gibi masal türüne yapılan göndermeleri andırıyor.

6. Metinlerarası Bir Metin: Postmodern anlatının temel amaçlarından biri de anlatının varlık türünü ve varoluş sürecini okura yansıtmaktır. Bu, anlatının kendi kendisini merkeze alması anlamına gelir ve peşinden okurun metne katılımını sağlar.

Postmodern anlatının tüm ilgiyi metnin üzerine çekmesi ve kendisini böyle bir yolla okura tanıtması onun kurmaca yapısının öncelenmesi anlamına gelir. Bu durumda anlatılan, verilmek istenen ne iç ne de dış gerçekliktir. Dilin ve dil oyunlarıyla elde edilen Metin ve onun kurgusal yapısıdır. Vurgulanan sürekli bu iki yapı olduğuna göre, postmodern anlatı aynı şekilde metin ve kurmacadan oluşmuş başka edebi ürünlere başvurmakta sakınca görmez. Hatta amacına ulaşmak için bunu bir yöntem olarak bile algılar. Zaten postmodern görüş edebiyat eserini yalnızca bir metin olarak kabul ettiği için, edebi eserler arasında metinlerarası ilişki doğal kabul edilir. Böylece, başka edebi metinlere, onların kurgusu veya dilsel kullanımlarına yapılan göndermeler okurun tüm yoğunluğunu hem asıl metnin hem de diğer metinlerin kurgusu, anlatımı ve dilsel oyunları üzerinde toplar. O halde, postmodern sanatın amacına ulaşma yollarından biri de metinlerarası ilişkilerdir.

Taormina'ya döndüğümüzde bu kavrama ve onun işlevselliğine yoğun olarak başvurulduğunu belirtmek gerek. Yazar, elimize alıp okuduğumuz metnin, yani *Taormina*'nın dışında sürekli göndermeler yaptığı ve anlatıyı üzerine temellendirdiği izlenimi veren bir başka metni gündeme getirir. Böylece anlatıya kurucu öğe olarak metinlerarası ilişki işaret edilir. Bu durumu da tam 17 kez tekrarladığı "metinde bu... geçiyor" şeklindeki kullanımla gerçekleştiriyor. Tek başına bu kullanım bize en azından okumakta olduğumuz metnin bir başka metinle ilişkilendirildiği, onu irdelediği, çeşitli şekillerde yorumlayıp açıklamaya çalıştığı izlenimini veriyor. Başka deyimle, yazarının da dediği gibi, bu anlatı, bir başka anlatının anlatısı oluyor.

Yazar eserde pek çok metne gönderme yaparak metinlerarası ilişkiyi postmodern anlayışa uygun olarak kuruyor. Ancak biz bu örneklere girmeyeceğiz. Bunun yerine, H. Yavuz'un metinlerarası ilişkinin edebiyat dünyasındaki yanlış veya kötü kullanımıyla ilgili düşüncelerini, eleştirisini yansıtan ve ima, kullanım ve kelime oyunlarından oluşan ironik değerlendirmesine bakmak istiyoruz. *Taormina*'da edebiyatın metinlerarası ilişki düzeyinde gerçekleştiğini söyler ve *"örneğin, bazı metinlerle öteki bazı metinlerin 'ilişki' kurmaları yasaklanmış (buna 'intext' diyorlar, 'yasakbeti' diye çevrilebilir)"*(s.14). Yazar, belki de günümüzde metinlerarası ilişki bağlamında yapılan istismarı veya intihali anlatmak için bir kelime oyunu olarak uydurduğu "intext"(yasakbeti) kelimesini bağlam içinde "inseste" (yasaksevi) 'ten yola çıkarak kullanmıştır. Kelime oyunu devam eder*: "Bazı metinler, daha önce bazı metinlerle ilişkideyse başka metinlerle ilişki kuramıyor. Metinlerarası zina! Bir duvar yazısı şöyleydi: "textosex'e hayır?..."(s.14)* Bu kullanım ve kelime oyunlarında ise yazar sözü metinlerarası ilişkiyle bağlantılı olarak sözü eşlere getirir ve bunun üzerinden metni yeniden kurar. Böylece, eşlerin birbirini aldatması zina olduğuna göre, metinlerarası aldatma da bir kelime oyunuyla metinlerarası zina veya textosex'e dönüşür.

Şüphesiz ki bir üstmetin olarak gördüğüm *Taormina* anlatısının okuma tanımlamaları bu saydıklarımla sınırlı değildir. Örneğin, okuma esnasında kimi yönleriyle *Taormina* bana, S. Beckett'in "Godot'yu Beklerken" adlı oyununu da hatırlattı. Ayrıksılık, tuhaflık, bilinemezlik, absürdite, çok anlamlı ve çok merkezli öğeler her iki eserin bağdaşan, örtüşen yanları gibi duruyor. Temelkoyucu düşüncede birbirlerinden ayrılmazlar aslında. Ancak bu düşünceyi veriş biçimi farklıdır. Her iki eser de 20. yüzyıl insanının yaşadığı buhranı, koşulu ve varoluş problematiğini ele alırlar. Beckett bu durumu belirli iki kişi üzerinden dramatize ederek sislerin arasından belli belirsiz birkaç temayı önümüze koyar. Kişiler ve mekan net olmamakla beraber bir takım nesneler vardır. Kişiler aşırıya giden bir hareketsizlik, donukluk ve sessizlikle varlıklarını gösterseler dahi, bu unsurlarda bizi dış gerçekliğe götüren göstergeler vardır. Teması ise, çok merkezli olmakla beraber gelip gelmeyeceği belirsiz, kim veya ne olduğu da bilinmeyen bir şey bekleniyor. *Taormina* ise, dediğimiz gibi çağdaş insanın modernite'ye karşı takındığı tavrıdır. Bu yönüyle de çağımız insanının ortak trajedisi üzerine temellenmesi bakımından Godot ile aynı yerde buluşur. Ancak, *Taormina* postmodern kuramın sağladığı imkanları kullanarak bir üst metin kimliğine ulaşmış ve çağımızın kaotik, depreşik, belirsiz, anlamsız veya çok anlamlı koşulunu dış gerçeklikte değil, dilin ve anlatımın metin düzlemindeki bitimsiz macerasında aramaya ve bunun üzerine temellendirmeye çalışıyor. Belki de Godot oyunu acele edip postmodern kuramdan önce dünyamıza ayak bastığı için postmodernizmin zihinsel avangardıdır.

Öte yandan, yazar anlatının bir yerinde *Taormina* adlı yerin nasıl bir yer olacağı hakkında fikir beyan eder: *"İmgelemimdeki felsefecinin (o bendim!) yaşayacağı bir kent olacaktı ve bu kentin, bugüne değin imgelemde ve gerçeklikte kurulmuş olan kentlerin en yetkini olması gerekiyordu."* (s.36) Yazarın kafasında kurduğu ideal, ütopik, imgesel niteliklere sahip bu yerin örneğin romantiklerin uzak, egzotik diyarlarını, ya da Servet-i Fünuncuların *"yeşil yurt"*unu çağrıştırmaması mümkün mü?

Veya Nerval'in *Aurélia* ve *Sylvie* adlı anlatılarına ne demeli? Aslında felsefi ve edebi temellendirmeleri birbirinden tamamen farklı bu eserlerle *Taormina* anlatısını görünürde bağdaştırmak oldukça zordur. Çünkü Nerval'in metindeki tüm aykırılığı sanatsal bir role değil, gerçekten yaşanmış bir tecrübeye dayalı olarak marazi, melankolik ve patolojik bir psikenin, bir théomanın[2] sayıklamalarından oluşmuştur. H. Yavuz'un metni ise bilinçli, iradeli ve sağlıklı bir aktörün denemesidir. Ne var ki bizi eserler arasında benzerlik düşüncesine götüren bir takım veriler de yok değil. Örneğin birbiriyle ilgisiz imgeler, semboller, görüntüler; anlamsal bir düzleme yerleştirilemeyen kelime, cümle veya cümlecikler; düşle gerçek, düşle imge, düşle kurmaca arasında gidip gelmeler; anlamsal, düzlemsel kopukluklar; merkezi

durumlardan ayrıntı ve marjinale kaçışlar gibi yapılar her iki eserde de vardır. Yine de H. Yavuz'a haksızlık etmemeli. Dediğimiz gibi o, anlatının kendisini karşısına koyarak – aynanın karşısına koyarak- anlatı üzerinden bir yeniden anlatı yaratısını gerçekleştiriyor. Böylece, onun pratiği, bilinçli, temel koyucu bir teorisyenin tavrıdır. Théoman Nerval'in ise, hastalıklı ruhunun aşktaki, cinsellikteki ve diğer tecrübelerindeki başarısızlıklarının tazyikiyle melankolik ve mistik hezeyanlarının ifadesidir.

Sonlanmayan Sonuç

Kısaca, H. Yavuz'un anlatının anlatısı dediği bu yeni nesri anlamamızı sağlayacak parametreleri, klasik ve geleneksel anlatının dışında aramalıyız. Lyotard'ın deyimiyle söylersek, *"otoriter, genellemeci ve evrensel nitelikli Batı kültürünün Büyük anlatılarını günümüzde bütün inanırlıklarını yitirdiklerinden dolayı reddedici"*[5] bir tavırla postmodern anlatıya yaklaşmamız gerekir. Bu tutum doğal olarak, bu yeni anlatı sanatını yapısalcı ötesi ve yapıbozucu gibi eleştiri yöntemleriyle ele almamızı zorunlu kılar. Hatta bunun gibi postmodern anlatıları bu eleştirel yöntemlerin ışığında klasik anlatılarla karşılaştırıp bir dizi sonuca da ulaşabiliriz. Ve kanımca, *Taormina* aykırı bir edebi metin olarak her zaman araştırmacılar için münbit bir metin olma niteliğini daha uzun süre koruyacaktır. Bu, akademik anlamda işin teorik ve eleştirel tarafını oluşturur. Ancak, H. Yavuz'un *Taormina*'daki tavrını, yalnızca, evrensel geçerliliği olabilecek bir düşünce sisteminin var olabileceği iddiasını reddeden postmodern bir söylemle sınırlandıramayız. O bu söylemin ötesinde çok daha başka şeyler de söylemektedir. Sahih bir entelektüel kimliğin verdiği duyarlılıkla çağının ve özellikle *Taormina* dediği Türkiye'nin entelijansiyasını ironinin verdiği imkanlarla haklı bir eleştiri söylemini incelikli bir dille ifade ettiğini belirtmek gerekir. Belki de anlatının yaptığı bu parodik göndermeler, postmodern göndermelerden çok daha anlamlı ve geniş bir araştırma sahası sunuyor.

NOTLAR

1 Bkz. Abdulhalim Aydın, *Hilmi Yavuz'un Şiirinde Söz Sanatları, Sözcük oyunları ve Şiirsel Figürler*, Frankofoni, S.24, Ankara, 2012, s.322.

2 T. Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, zikreden: Günseli Sönmez İşçi, *Yeni Eleştiriden Yeni Tarihselci Eleştiriye Macbeth*, İzmir, 2001, s.112.

3 Roland Barthes, *La Mort de l'Auteur, Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984, p.69.

4 Günseli Sönmez İşçi, *Yeni Eleştiriden Yeni Tarihselci Eleştiriye Macbeth*, İzmir, 2001, s.116.

5 Stuart Sim, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Çev: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ebabil, Ank, 2006, s.3.

KAYNAKÇA

1. Aydın, Abdulhalim, *Hilmi Yavuz'un Şiirinde Söz Sanatları, Sözcük oyunları ve Şiirsel Figürler, Frankofoni*, S.24, Ankara, 2012.
2. Alkan, Erdoğan, *Gérard de Nerval-Düş Gezgini*,Broy Yay., İstanbul, 1994.
3. Barthes, Roland, *La Mort de l'Auteur, Le Bruissement de la Langue*, Paris, Seuil, 1984.
4. Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, zikreden: Günseli Sönmez İşçi, *Yeni Eleştiriden Yeni Tarihselci Eleştiriye Macbeth*, İzmir, 2001.
5. İşçi, Günseli Sönmez, *Yeni Eleştiriden Yeni Tarihselci Eleştiriye Macbeth*, İzmir, 2001, s.116.
6. Sim, Stuart, *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Çev: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ebabil, Ank, 2006.
7. Umberto Eco, *Apotsille au Nom de la Rose*, zikredilen yer: Clement Lévy, *La Crise du Territoire*, Doktora tezi, 2008.
8. Yavuz, Hilmi, *Üç Anlatı*, YKY, İstanbul, 2012.

HİLMİ YAVUZ'UN ŞİİRLERİNDE İLKYAZ, YAZ, SONYAZ VE KARYAZI I*

Türkân YEŞİLYURT**

LES QUATRE SAISONS CHEZ HİLMİ YAVUZ

Chez Hilmi Yavuz, les saisons ne sont pas seulement des saisons. Quatre saisons, c'est environ le temps pour une vie humaine d'accomplir son périple sur la terre. Enfance, Jeunesse, Maturité, Vieillesse. Ici, pourtant, la vie dont il est question n'est pas ordinaire. C'est la vie d'un poète. Nous ne pouvons dès lors nous contenter de parler seulement de l'aspect factuel de l'existence. La vie poétique du poète prime sur son existence d'homme. Le voyage vers la poésie est un autre voyage. Dans la poésie de Hilmi Yavuz, les quatre saisons ne représentent pas seulement le printemps, l'été, l'automne et l'hiver. Yavuz, en créant une relation intertextuelle avec la tradition poétique, confère aux saisons des significations autres, singulières et nouvelles.Depuis Şeyh Galip jusqu'à Nef'î, d'Ahmet Haşim à Ahmet Hamdi Tanpınar, de Yunus Emre à Bayburtlu Zihni, de Federico Garcia Lorca à Odisseus Elitis, de la littératue du Divan à la littérature populaire, il s'approprie la poésie occidentale et orientale.

Mots-clés: *Hilmi Yavuz, tradition, intertextualité, printemps, hiver, automne, poésie, été.*

SEASONS IN HİLMİ YAVUZ'S WORKS

In Hilmi Yavuz's works seansons are not merely seasons. The four seasons tell of the journet of life. They refer to childhood, youth, maturity and old age. But they refer to no ordinary life but the life of a poet so the sole concern is not only life itself.

This is because the poets journey through life overshadows the journey of life. The poets journey is a different journey. Yavuz embellishes seasons with different meanings in life poetry which are attributable to life. He draws on the works of poets from the East and West. In his poetry all the different seasons represent a variety fo different things.

Keywords: *Hilmi Yavuz, tradition, intertextuality, poetry, spring, winter, fall, summer.*

Hilmi Yavuz'da mevsim yalnızca bir mevsim midir? Örneğin şair ilkbahar derken ilkbaharı mı kastetmektedir? Elbette, hayır. Her bir mevsim başka bir şeye/ şeylere işaret etmektedir.

İyi şairler doğrudan söylemezler. Çünkü şiir imgedir, semboldür, çağrışımdır. Şiirdeki kelimeler gündelik dilin kelimeleri değildir. Sözcüklerin yakın anlamına

---

* Yazının devamı gelecek sayıda yayınlanacaktır.

** Dr., Tunceli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi
turkanyes@gmail.com

değil uzak anlamlarına; açık anlamına değil gizli anlamlarına; tekil anlamına değil çoğul anlamlarına bakmak gerekir. Bir şair kelimeleri yan yana getirdiğinde ona bilinen anlamlarının dışında yeni anlamlar yükler. Hilmi Yavuz da ilkbahar, yaz, sonbahar ve kışı mevsim olmaktan çıkarır. Aslında bu sözcükler hem mevsimdir hem de değildir. Şair, ima ile geçer.

Dört mevsim, belki de bir insanın yaşam yolculuğudur: Çocukluk, gençlik, olgunluk ve yaşlılık. Ne var ki söz edilen hayat, herhangi birinin hayatı değildir. Bir şairin hayatıdır. O halde, yalnızca yaşam yolculuğundan söz edilemez. Çünkü bir şairin şiir yolculuğu hayat yolculuğunun önüne geçer. Hatta şiir, yaşamını ondan alır. O, artık, yalnızca bir şiir yolcusudur.

Şiir yolculuğu başka bir yolculuktur. Harfler, sözcükler, dizelerden meydana gelir. Örneğin, bir şair pencereden baktığında gördüğü ademoğulları, havakızları, otomobiller, kuşlar, gölgeler, yıldızlar değil; hüzünler, dedikodular, kırgınlıklar, yalanlar, hırslar, kibirler olabilir.

Şair ki görünenin arkasındaki görünmeyeni fark eder. Hilmi Yavuz, fark eden ve fark ettiren bir şairidir. Ancak bunu bağıra bağıra yapmaz. Zarif, ince, hassastır. Bizlere bu dünyada geçeceğimizi bir gül uzatır gibi söyler.

Hilmi Yavuz, İlk kitabı *Bakış Kuşu*'nda bulunan *Kalyon* adlı şiirinde daha baştan kendini doğruluyor: *İmtidad'ın şairiyim ben.*[1] Bu şiirde şair kendini kalyonlardaki tutsak bir küreğe benzetiyor. Bilindiği gibi kalyon, yelkenle ve kürekle yol alan savaş gemilerinin en büyüğüdür. Savaş gemisinde olmak şairin tercih ettiği değil, mecbur bırakıldığı bir durumdur. Savaş gemisi şiir gemisi olarak tercüme edilebilir. Böylece şairliğin bir yazgı olduğu da işaretlenmiş olur. Şairin yolculuğu, tozlu ve soluk yelkenler imgesinden anlaşılabileceği gibi, yalnızca kendi yolculuğu değil; kendisiyle birlikte bütün atalarının yani gelmiş geçmiş şairlerin şiir yolculuğudur. Yavuz, henüz şairliğinin ilkyazında; daha doğrusu ilkyazının kıyısındadır; yani genç bir şair adayıdır: *bendim kalyonlarda tutsak bir kürek / deniz kapılarını andıran boşluk / açtığım yelkenler tozlu ve soluk /ilkyazların kıyısından giderek*[3].

Doğu Şiirleri'nde yer alan *Doğunun Sevdaları III* adlı şiirinde şair, kendisiyle birlikte birçok şair adayının bulunduğunu, şair olabilmek için kendisi olması; kendisini var edebilmesi içinse eski şiiri de okuması; ancak kaybolup gidecek eski şiirin kopyası bir şiir değil, yeni bir şiir yazması gerektiğini belirtir: *sen ilkyazı önce kendinde ol / ve sonra büyüt hiç solmayanı*[3]. Şair aynı şiirin son dizesinde kendisine yeni bir yol açmayı önerir: *ve sonra yürü yol olmayanı*[4]. Burada eski şiiri öğrenmenin önce; yeni bir şiir yazmanın sonra gerçekleştiğini söylemek fazla olsa gerek.

Şairin *Doğunun Sevdaları IV* adlı şiirinde kendi beninden şair benine geçtiğini, yani adaylıktan şairliğe doğru yol aldığını görüyoruz: *gurbet sende pamuklarsa /*

gece aya ordan doğar / şiir acıya çullanır / ilkyaz düşeli beridir / giden ben değilim, yoldur[5]. Neden, gurbet şairde pamuklanmaktadır? Bu soruyu yanıtlamadan önce şairin *Doğunun Ölümleri* adlı şiirine bakmak yerinde olur: *kat kat gurbete dürnüş evvelbaharla/sevdası göçer olandır*[6]. Hilmi Yavuz, evvelbaharla, ilkbaharla, ilkyazla şairlikle tanışmış; diğer bir deyişle şairlik yolculuğuna başlamıştır. Ne var ki bu yolculuk gurbeti de beraberinde getirmiştir. Bu nedenle gurbet kendisinde pamuklanmaktadır. Şair, burada, Behçet Necatigil'in *Şiir Burçları* yazısını hatırlatıyor aslında. Bilindiği gibi Necatigil, her şairin sırasıyla gurbet, hasret ve hikmet burçlarından geçtiğini söyler:

> *Bence her şair, şiir hayatı boyunca, üç burçtan: Gurbet, hasret ve hikmet burçlarından geçiyor. İlki gurbet burcudur; şair önce bir süre bu gurbeti yaşar. Sanki Robinson gibi ıssız bir adaya düşmüştür. Sağda solda eline geçirdiği öteberiyle kendine bir barınak yapar. Bir korunma içgüdüsü, onu, bulduklarıyla bir yapı, bir çatı kurmaya ve varlığını böylece kanıtlamaya zorlar. Tam bilincinde değildir yazdıklarının ve bu dönemde rastlantının payı büyüktür. Beğenisi sağlam temellere oturmamıştır. Beğendikleri, iyi şairler de olabilir, kötü şairler de. Gününün ustalarına rastlamışsa, bu onun için bir şanstır. Onlar gibi yazar; onlardan farksız da; onlardan iyi de yazabilir. Ne var ki özentidir, taklit ve kendini arayıştır bu dönem ürünleri. Yeri, zamanca kendine yakın birkaç kuşak içinde bir şairin tekrarıdır. Gurbet burcudur bu. Burada ne kadar kalınacağı da, şairine göre değişir.*[7]

Hilmi Yavuz, *Doğu'nun Gurbetleri* adlı şiirinde ilkbahardan değil, sonbahardan söz eder. Şair, yine gurbet burcundadır; gülün saltanat devrini, yani divan şiiri ustalarını örnek almaktadır. Bu ustalar ki şiirlerinde sonbahardan, hazandan söz etmiş; yaşadığımız dünyayı *hüzünler yeri*, başka bir deyişle *hazan-istan* ya da *hazan-gâh* olarak görmüşlerdir. Şaire de eskilerin bu hüznü miras kalmıştır: *kendi elimizle kurduğumuz gurbetten / daha zor bir sürgün yoktur / yaşasak da, yaşamasak da / umuda ve sonbahara hüküm ki: / gülün saltanat devrinden / ne sevdikse bugünden / ve ne kaldıysa dünkü / acıyı yakuta döndürsün / hüznü döndürsün elmasa*[8].

Şair, *Doğunun Gurbetçileri* adlı şiirinde Divan Şiiri'nin sonbaharını yaşadığı, sonunun geldiği, daha doğrusu sonunun getirildiği; talan edildiği, yağmalandığı bir noktadan şiire başladıklarını; şiirdeki devamlılığın kırıldığı noktadan şiiri sürdürdüklerini ifade eder. Burada, şair, Divan Şiiri döneminin kapanışını hem Tanzimat Edebiyatı'yla birlikte *artık ne acem bahçesi* dizesinden de anlaşılacağı üzere Doğu, Fars edebiyatından Batı, Fransız edebiyatına geçişimize hem de eski şiirin *hüznün çürümesi* imgesinden fark edileceği gibi sözcük, imge, hayal dünyasının kendini yenileyemeyip tekrara düşmesine bağlar: *artık ne acem bahçesi / ne acem mülkü / ne de yaprakla / örtülü havuz / bir kaçgun sonbahar ile talan edilip / su*

yıkılıp, hüzün çürüyüp / ve yol sefili dağlarımızdan / bir ipek uçurum diye devrilip / sel gittiyse kalan kumuz / biz bir talanla başladık kendimize[9]. Şiirin *biz bir talanla başladık kendimize* dizesinin anlamını şairin, Vural Bahadır Bayrıl ve Osman Hakan A. İle yaptığı bir söyleşideki sözleri daha iyi açıklar:

> *Hilmi Yavuz'un şiiri, bana göre çok önemli bir şeyi gerçekleştirdi. Biraz önce sözünü ettiğim, o radikal kopma'yı kapamaya, geçmiş'le şimdi arasındaki kopukluğu gidermeye çalıştı. Benim şiirim olmasa, Necatigil ve Çelebi ile birlikte o devamlılık ve süreklilik kaybolup gidecek, bir meşale gibi elden ele devredilemeyecekti. Kısaca, imtidad'ın şairiyim ben.*[10]

Hilmi Yavuz, *Mustafa Subhi Üzerine Şiirler* adlı kitabında yer alan *Şairler Anlatıyor* adlı şiirinde *orda güz üzeredir tarih-i kadim* dizesinde yine güze işaret eder. Yalnızca güze işaret etmekle kalmaz, bununla birlikte Tevfik Fikret'in *Tarih-i Kadim* şiirine de gönderme yapar. Sarı yaprakları, yağmuru, sisiyle; güz, sonbahar, hazan; Servet-i Fünûn döneminde en çok sözü edilen mevsimlerden biridir. Bu dönemin öncü şairi Tevfik Fikret, *Tarih-i Kadim* adlı şiirinde genelde dünya tarihine özelde Türk tarihine karşı olumsuz değerlendirmelerde bulunur. Tarihle birlikte âdet ve geleneklere de negatif yaklaşır. Hatta bu şiir nedeniyle Mehmet Âkif Ersoy, *Süleymaniye Kürsüsünde* de Fikret'i hicveder. Fikret ise *Tarih-i Kadime Zeyl* adlı şiiriyle Âkif'in yergisine karşılık verir. Aslında başta Tevfik Fikret olmak üzere bütün Servet-i Fünûn edebiyatçıları II. Abdülhamit'e muhaliftirler. Hilmi Yavuz da *Tarih-i Kadim* şiiriyle birlikte II. Abdülhamit dönemini ve *Tarih-i Kadim*in tarihini hatırlatır: "*o gülüş, İstanbul'dur adı / orda güz üzeredir* tarih-i kadim / *ölümse bir şiir olup basılır / ve işte çöküşün ve görkemin / arasında, kemeriyle bezirgân / gülüşüyle tefeci / ve vehimli endâm aynalarıyla / kırılıp yere dökülmüş / halife-yi rû-yi zemîn*"[11].

Aslında Hilmi Yavuz, *Mustafa Subhi Üzerine Şiirler* adlı kitabında yer alan *Şairler Anlatıyor* adlı şiirinden bir önceki *yapı işçileri anlatıyor* adlı şiirinde de Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste* adlı kitabıyla bu kitaptaki *Sis* adlı şiirine gönderme yapar. *Sis*te *mecaz-i mürsel* sanatını çarpıcı bir biçimde kullanan Fikret, İstanbul'dan hareketle II. Abdülhamit devrine lanetler yağdırmıştır. Aslında II. Meşrutiyet'in ilanıyla bu karamsarlıktan kurtulan şair, *Rücû* adlı şiiriyle İstanbul için söylediklerini geri alacaktır. Bir İstanbul sevdalısı olan Yahya Kemal de *Siste Söyleniş* adlı şiiriyle *Sis*e tepkisini dile getirecektir. Hilmi Yavuz, *yapı işçileri anlatıyor*daki *nereden baksak bir sarı yaprak* dizesiyle sonbahara, *Sis*e işaret eder: *nereden baksak bir sarı yaprak / nereden baksak / ihtiyar ve ebrûlî bir konak / gibi çöküyor / kalbim, kalbimiz... / işte fikret'in sözettiği sis / gözgözü görmeyen gurbetler / nereden baksak kırık saz*[12].

Hilmi Yavuz, *Yaz Şiirleri*'ndeki *Kalp Kalesi* adlı şiirinde, daha şiirin adından başlayarak, 18. yüzyılın Mevlevî şairlerinden Şeyh Galip'in mesnevisi *Hüsn ü Aşk*a[13] gönderme yapar. Şiir adını âşıkların ikilikten birliğe geçtikleri *kalp kalesi*nden almıştır. Ancak ikilikten birliğe ayrılığın güzünden/hüznünden geçilerek gidilir. Her âşık bu yolculuğa dayanamaz. Bu bakımdan şair, Şeyh Galip'in *dayanır mı şişedir bu* dizesini *dayanır mı* hüsn ü aşk *bu* biçiminde yeniden söyler: *kalp kalesi! ben sana / sürgün, sen bana hüzün / dayanır mı* hüsn ü aşk *bu / kırgındır yollar döndükçe / burçları bengisuyunda Aşk'ın / ve kimbilir hangi soyunda güzün*[14]. *Kalp kalesi!* neden şaire hüzündür? Aslında bu sorunun yanıtı Cüneyd-i Bağdâdî'nin *Kitabu'lFena*sında bulunabilir:

> *Onların Allah'ta huzuru, beşeri varlıklarından yok olmadır. Onların Hakk'ı müşahedesi, cehddir (ruhî gayretlerinin sayesindedir). Çünkü onlar müşahede ettikleri varlıklarını hissettirecek bir şekilde ve manadan (fizikî ve ruhî varlıktan) mahvolmuşlardır (haberleri yoktur). Çünkü Allah onları istila ederek mahvetmiş, sıfatlarından yok etmiştir. Neticede onlarla kaim olan kendisi olmuş ve onların yapacağı işi kendisi yapmıştır. Kendilerinin hareket saiklerini kendilerinde meydana getiren O'dur. Bu suretle kulu kemale erdirir, ahvalini tamamlar. Onlar O'nda kaybolma nimetini görürler. Hak kendilerini istila edip yok ettiği için onlar, beşeri vücutlarından başka bir vücudun zevkini tadarlar. Ruhlar, o nefislerin hissetmediği, hislerin yaklaşmadığı, tasvir edilemeyen ğaybi nimeti yitirince bu tam fenaya alışır ve fenanın, bakasına (Allah'tan fani olmasının, dünyada varlığına) mâni olduğunu anlar. Fakat Cenâb-ı Hak onu tekrar beşerî varlığına getirip kendi cinsine (vasıflarına) koyduğu zaman o, daha önce yaşadığı, ülfet ettiği fena hali kendinden gizlenir. O zaman ruh üzülür ve normal hali içinde hüzünle yaşar. Zira o önceki tam hal, mükemmel ikram kendinden gitmiş, kendini tekrar öğrenme ve düşünmeye atmıştır. O kemal halini yitirmenin daimî üzüntü ve kederi ruha yerleşir. Ruh, beşerî vücudunda oldukça bu üzüntü devam eder. Bundan dolayı tekrar o hale kavuşmak için derin bir iştiyak ve ihtiyaç hisseder. Allah'ta kaybolduktan sonra Allah tarafından beşeriyete çıkarılmasından, O'nunla dolduktan sonra O'nun tarafından hasrete atılmasından nasıl ıstıraba düşmez?*[15]

İlahi aşk mutasavvıflarca bilinen ve üzerine şiirler yazılan bir aşktır. Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'ı da bu aşkı anlatan en güzel örneklerdendir. Hilmi Yavuz'un Türk şiirinde gelenekten yararlandığı kaynaklardan biri de tasavvuftur. Vural Bahadır Bayrıl ve Osman Hakan A. İle yaptığı söyleşide şair, tasavvuf ile ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir: *Tasavvuf bir sistem; bir merkezi var ve parçalı (fragmanter) bir anlatı değil! Tasavvuf, İslam'ın kendi içinde ürettiği en sistemli yapı. Daha önce söyledim: Tasavvuf ikili karşıolumlara dayalı bir yapı... [....] Ben mutasavvıf değilim, ama tinsel birikimi taşıyorum bilincimde. Aileden ve çocukluktan...*[16]

Hilmi Yavuz'un *Ney* adlı şiirinin ilk bendinin ilk sözcüğü *yaz*; son sözcüğü *cemşid*dir. Beşir Ayvazoğlu, *Güller Kitabı*'nda Cemşid ile ilgili olarak şu bilgiyi verir:

> *İran mitolojisine göre yedi yüz yahut bin yıl yaşamış olan Cem, Pişdâdyan sülalesinden dördüncü hükümdardır. Dünyayı dolaşırken yolunun düştüğü Azerbaycan'ı çok beğenmiş ve gündoğusunda yüksek bir yere mücevherlerle süslü bir taht kurdurmuştur. Kendisi de en süslü elbiselerini giyip mücevherlerle bezenmiş tacını başına geçirip tahta oturur. Güneş doğunca taç ve taht parlayarak etrafı ışığa boğar. Bu manzarayı gören halk o güne Nevrûz, Cem'e de Cem-şîd adını verir. Şîd, Farsça'da ışık ve parlaklık anlamına gelmektedir.*[17]

Şair, *soluk ve kırılmış içkilerde* dizesiyle de Cem ile câm ve şarap arasındaki ilişkiye gönderme yapar. Beşir Ayvazoğlu, *Güller Kitabı*'nda bu bağın dayandığı mitolojik rivayeti şöyle anlatır:

> *Bir gün maiyetiyle birlikte otururken gökte ayaklarına yılan sarılmış bir kuş gören Cem, okçularından kuşu yaralamadan yılanı vurmalarını ister. Kuş, yılandan kurtulunca Cem'e gagasıyla şükrane olarak birkaç tane getirir. Ekilen bu tanelerden asmalar yetişecek ve üzümlerinden elde edilen sular saklanacaktır. Nedense bu üzüm sularının zehirli olduğu inancı yaygınlaşır. Fakat bir gün intihar etmek isteyen bir cariye bu sulardan içince hiç de öyle olmadığı ortaya çıkar. Cariye ölmediği gibi, kendisini intihara sürükleyen sıkıntılardan kurtulup keyiflenmiştir. Üzüm suyu ondan sonra bol bol kullanılmaya başlanır. Bunun için şarabın mucidi olarak kabul edilen Cem, İran mitolojisinde bir bakıma Dionyzos'un karşılığıdır.*[18]

Şair, güneş, şarap ve sevda sözcükleriyle *yaz* imgesini meydana getirirken "yaz yıkıldı" sözüyle karşı-imge oluşturur. Yani, şair, yazın bitişinden söz eder; şiirin ikinci bendinde de yazdan güze geçer: *yaz yıkıldı, sen artık / kalk ve buralardan git / göçen sevdalar ki sorar: / yokluk nerede, küller ne vakit? / soluk ve kırılmış içkilerde / bir bozgun tadı varsa / düşer akşam ve cemşîd*[19].

Hilmi Yavuz, *Ney* adlı şiirinde hüzün yönünden güzü neye benzeterek Mevlâna Celalettin Rûmi'nin *Mesnevi*'si ve *Ahd-i Atik* dolayımında *ney*i ve Hz. Yakup'u hatırlatır. Bilindiği gibi Mevlâna, *Mesnevi*'nin ilk on sekiz beytinde neyden bahsetmiştir. Ney, *Tasavvuf'ta İsrafil'in sûr'unu temsil eder, ama İnsan-ı Kâmil'in de simgesidir.*[20] Şair, *Ahd-i Atik* vasıtasıyla da *hüzünler evi*ne yani Hz. Yakup'un oğlu Yusuf'un öldüğünü sanarak yas tutmasına gönderme yapar: *güz bir ney'dir, bir gül üfler / ve akik / işler kalbine, dinle! / hangi hüzünler evidir / ve hangi sazlıkta gurbet / gösterir bir kuş şimdi / mesnevî ve ahd-i atîk?*[21]

Hilmi Yavuz'un *Yaz Ağıdı* adlı şiirinin adının bir sözcüğü ağıttır; çünkü Lorca, 1936'da Ağustos'un 19'unu 20'sine bağlayan gece, Granada'da Milliyetçiler tarafından yargılanmadan kurşuna dizilmiştir.[22] Yavuz, bu şiirinde İspanyol şair Antonio Machado'nun Lorca için kaleme aldığı *Suç* adlı şiirinde yer alan bir dizeye gönderme yapar: *caminando entre fusiles* (yürüyorum tüfeklerin arasında). Şiirin adının diğer sözcüğü yazdır; çünkü *bir yazdır o, kalbi safran.* Safran kelimesi Arapça sarı renk anlamına asfar kelimesinden türeyen Arapça'da safran baharatı anlamına gelen *zaferân*[23] kelimesinden kaynaklanır. Yazı simgeleyecek renk sarı olsa gerek. Ancak bu yaz bir güzdür aslında. Safran aynı zamanda sonbaharda çiçek açan süsengiller familyasından soğanlı bir kültür bitkisidir. Zaten şair de şiirin ilerleyen bölümünde yazdan güze dönecektir: *onu görmüş olmalısınız* / caminando entre fusiles / *bir dağdır o, altın tüyler* / *ve canfes* / *yollarla örülü* / *bir yazdır o, kalbi safran* / *ve enfes* / *bir gurbet sesi*[24].

William Faulkner, *Requiem for a Nun*'da *Geçmiş asla ölü değildir. Hatta geçmiş bile değildir.* der. Yavuz da *Yaz Ağıdı* adlı şiirinde geçmişin şimdide devam ettiğini gelecekte de devam edeceğini ortaya koyar. Bu geçmiş ki yalçın ve sarp bir güzden başka bir şey değildir. Şairin bu meşakkatli yolu kat etmesi gerekir: *sanki yalçın ve sarp / bir güzü görür görmez / ürkmüş de gelip / geri dönülmez / ve uzun / bir şiirin / yanıbaşına çömelmiştir*[25].

Hilmi Yavuz'un *Feyyaz* adlı şiiri Pınar Aka'ya göre kendi üstüne kapanan, döngüsel; başka bir deyişle anlamın geriye itildiği, saf bir şiirdir.[26] Gerçekten de saf bir şiirdir; ancak yalnızca saf bir şiir değildir. Çünkü *Feyyâz*ın bir anlamı *ruhen temiz, saf (kimse)*[27] demektir. Feyyâz"ın başka bir anlamı ise "bereket ve bolluk veren"dir.[28] Bu durumda şairin *feyyaz, ey yaz! feyyaz, ey yaz! fey-* dizesi hasat mevsimi olan yazın bereket ve bolluk içinde geçtiği biçiminde okunabilir. *Yaz* yazı anlamıyla kullanıldığında ise şairin şiir yazmak bakımından verimli bir yaz yaşadığı anlaşılabilir. *Feyyâz*ın bir anlamı da *gürül gürül akan*[29] olduğuna göre yaz mevsimi gürül gürül akan şiirlerden başka bir şey değildir. Şair, aslında, "feyyaz" sözcüğünün üç anlamını kullanarak tevriye yapmıştır. *feyyaz, ey yaz! feyyaz, ey yaz! fey-*" dizesinden önceki dize "*yazları gösteren aynadan*dır. Yani yazları gösteren aynadan bakan *Feyyaz*dır. *Feyyaz*; temiz, saf bakan şairden başkası değildir. Aynayı yalnızca ayna olarak okumamak gerekir. Çünkü şair, burada, Mustafa Itri Efendi'nin segâh makamında bestelediği Nef'i'nin *tût-i mu'cize-gûyem ne desem lâf değil / çerh ile söyleşemem âyinesi saf değil* beytiyle başlayan gazeline gönderme yapar. Âyine yani ayna kalptir. *Kalp Rab'bin evidir.* Şairin kalbi de tıpkı Nef'î'nin gönlü gibi saf, temizdir: *yaz, bir önceki yazın / kalbidir / feyyaz! / hüznünü süsleme sakın / dilin aynasından şiirin / ipek sürüleri geçerken / feyyaz! / zaman bulut içinde şimdi / acılar aynalardır, acılar / da kırılır bir yerinden / feyyaz! / aşkların üstünden uçarken / şiir kendini seyreder / yazları gösteren aynadan / feyyaz, ey yaz! feyyaz, ey yaz! fey-*[30]

Hilmi Yavuz, *Yazmak* adlı şiirinde *bal ve kül* ifadesiyle Claude Lévi Strauss'a; *büyülü dağ* ifadesiyle Thomas Mann'a gönderme yapar. Şair, *yaz şimdi de buradan mı ayağ /göçürdü* dizesiyle Bayburtlu Zihni'nin *vardım ki yurdundan ayağ göçürmüş*; *büyülü dağ / ile dağ* dizesi ile *göçmüş dağdan dağa yoktur misali* dizesini hatırlatır: *yaz şimdi de buradan mı ayağ / göçürdü / şiir ki beyliğinden bal ve kül / sunardı kullarına... yazmak / büyülü dağ / ile dağ / masalını ayırmaktadır aslında*[31].

Hilmi Yavuz'un *Gömü* adlı şiirinin adından başlarsak *Gömü*nün sözcük anlamı toprak altına gömülerek saklanmış para veya değerli şeylerdir. Bir şair için değerli şey, şiir olsa gerek. Bu şiir yalnızca kendi şiiri değil, aynı zamanda bütün bir şiir geleneğidir. Hatta kendi şiirinden ziyade geçmişteki şairlerin bıraktığı şiirlerdir. Mevsimlerin çevrimi gibi kuşaklar arasında da bir çevrim vardır. Her yeni gelen kuşak da mirası kendinden sonra gelenlere bırakacaktır. Yavuz'a göre her şair bu defineleri bilmeli, mülk edinmelidir: *bir çevrimdir sevda / ay dolanır, kara, yaz dolanır, kara / dönüşür / birbirine / gibisin / güldeki gömü neyse, gömüdeki gül odur / yaz bilindi, yaz, yaz! / bilinsin*[32].

Hilmi Yavuz'un şiirdeki gelenek anlayışı T. S. Eliot'un gelenek anlayışı gibi eski ve yeni eserlerin meydana getirdiği *organik bütün* düşüncesine dayanır:

> *İçinde yaşadığımız çağa kadar yaratılmış bütün sanat âbideleri, kendi aralarında ideal bir düzen ve bütün oluştururlar. İşte bu bütün ve ideal düzen, yeni bir eserin kendilerine katılmasıyla değişikliğe uğrar. Yeni eserin yaratılmasından önce eksiksiz bir bütün oluşturan eski eserler, kendilerine yeninin katılmasıyla, aralarındaki ilişki ve bütüne nazaran nispet ve değerleri bakımından değişirler. İşte buna, eski ile yeni arasındaki uyum diyoruz. Bu düzen fikrini, yani eski ve yeni eserlerin oluşturduğu "organik bütün" fikrini kabul eden herkesin, "hâl"e "geçmiş"in yön verdiğini, fakat "geçmiş"in de çağın şuuruyla yoğrulduğunu kabul etmesi akla uygundur.*[33]

Hilmi Yavuz, *Uçuk Çocuk* adlı şiirinde Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* adlı romanına gönderme yapar. Bilindiği gibi romanın kahramanı gerçek dünya ile hayâl dünyası arasında sıkışıp kalmış bir şairdir: Mai ve siyah. Roman kahramanı, Almanya'da, şiirde, romantik okulu kuran Novalis (Friedrich von Hardenberg)'in mitolojik aşk öyküsü *Heinrich von Ofterdingen*'in (1800) kahramanını çağrıştırır. Çünkü, bu öykü, genç bir şairin romantik arayışlarını betimler. Bu öykünün temel imgesi olan *mavi çiçek* ise romantikler arasında özlemin simgesi olarak kabul edilir. Buradan bakıldığında şiirin adı *uçuk çocuk* yani *romantik şair* olarak da okunabilir. Yavuz'a göre şair yalnızca bir romantik değil, aynı zamanda gönül ehlidir. Bu bakımdan Yunus Emre'nin *hamdım, piştim, yandım* dizesini *hem çiğ hem pişmiş* şekline dönüştürerek ve her şairin bir mürit olduğunu söyleyerek şairin yolculuğu ile dervişin yolculuğu arasında paralellik kurar: *küçük yaz, uçuk çocuk! / desem hangi*

karanlık söz / eski bir yazı / anımsatır bize / mai ve siyah */ bir yolculuğu... / uçuk çocuk / varsın topuklarına çıksın güz / bu yolculuk / tâ orda kalsın / yaz, bir gülün müridi / hem çiğ hem pişmiş*[34].

Hilmi Yavuz, *Yaz! Sevgilim!* adlı şiirinde, daha şiirin adından başlayarak, *yaz* sözcüğünü hem yazmak fiilinin emir kipi *yaz* hem de yaz mevsimi anlamında kullanır. Bu yaz bitmiş bir aşka işaret eder: *bir zamanlardı, dağlar /ve onların ardı / ve yabanıl bir akarsu / gibi dadanan kalbime.../ yaz! Sevgilim!/yürürken kekiktin boydan boya/ ve yüzün ne kadar gürdü*[35].

Hilmi Yavuz'un *Gizem* adlı şiirinin gizemi Ferdinand de Saussure'un *dil* ve *söz* ayrımına dayanır. de Saussure'e göre *toplum içinde dil, her beyinde bulunan bir izler bütünü olarak yaşar ve birbirinin eşi tüm örnekleri bireylere dağıtılmış bir sözlüğü andırır.*[36] *Söz* ise *dil*in bireysel kullanımıdır. Yavuz da *Şiir İçin Küçük Tractatus* adlı yazısında şiirin söz olduğunu belirtir: *Şiir Dil değildir, Söz'dür.*[37] Bu bakımdan *sözün yazı*na karşı *dilin güzü* üşür: *hem aldanan hem aldatan / olduğu zaman / dilden / dilin güzüdür üşür / sözün yazına karşı*[38].

Hilmi Yavuz, *Söylem* adlı şiirinde neden erguvanlara *ilkyaz sözleriydiniz...* demektedir? Çünkü Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi erguvan, *zengin, cümbüşlü israfıyla her tarafı donatıp bahar şarkısı söyleyen* bir ağaçtır. Bu süs ağacının eflatunla kırmızı arası renkte çiçek açtığını da belirtmek gerekir. Ancak erguvanlar ezilmiştir: *ezilmiş erguvanlar! sessiz / durmayınız! sizler savruk / ve özensiz / bir solgunlukla kuşatılmış / ilkyaz sözleriydiniz...*[39]

Hilmi Yavuz, *Tenhâ* adlı şiirinde Ahmet Haşim'in *Bir Günün Sonunda Arzu* adlı şiirin, *güller gibi... sonsuz, iri güller* ve *O Belde* adlı şiirinin *melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz* dizelerini *ağırdan iri güller ve lâle / düşer düştüğün melâle* şekline dönüştürür. Burada hem yaz hem de güz *geçmiş güzel günlere* işaret eder: *acının düzyazısı olmaya / hazır mı sözlerin kışı? / aşklar! onları yazan yaşasın / sarışı /n atlas kâğıtlarda yaz / ne güz okunur ağaçlar güyâ / sen sussan da susmasan da bir / tutup tutuştuğun hayâle / ağırdan iri güller ve lâle / düşer düştüğün melâle / ve hüznü yeniden okumak / için bir kitap olur dünya*[40].

Şair, güller zamanından melâl zamanına geçer. Hayatı değil, kitabı; yaşamayı değil, okumayı seçer. Fernando Pessoa'nun dediği gibi *İnsan okurken yaşamaya ara verir.*[41]

Hilmi Yavuz, *Bâtınî* adlı şiirinde tasavvuf anlayışı içinde *bâtın* ve *zahir* konusunu işler. *Bâtın*, iç, dâhili, gizli; *zahir*, dış görünüş, açıktır. Şaire göre *herşey bâtınî!*dir; çünkü dış içi gösterir: *herşey bâtınî! gül / goncalarda içkinken / dil, güzü bekleyen kıyıda / aşkın sözünü karşılıyor / gibiydi...*[42]

Hilmi Yavuz ile Cüneyd-i Bağdâdî'nin bâtın-zahir anlayışı birbirine yakındır. Bağdâdî, bâtın-zahir görüşü bir mektubunda şöyle dile getirir: *Öyle ise içini, mevcudiyeti sana noksanlık ve taksir getiren şeylerden temizle. Niyet ve ihtimamını halis kılarak zamirlerini ve sırlarını sâf ve temiz kıl. Kendini sırf maksadına, yetişmek istediğin şeye ver (ondan başka bir şey düşünme). Çünkü içinde, sırrında gizli olanı islâh edersen, zahirdeki amellerin de muhkem ve güzel olur.*[43]

NOTLAR

1 Hilmi Yavuz, "Kısaca, İmtidad'ın Şairiyim Ben!", *Şiir Henüz*, Söyleşiyi yapan: Vural Bahadır Bayrıl-Osman Hakan A., Est-Non, İstanbul 1999, s. 125.

2 Hilmi Yavuz, *Bakış Kuşu, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 34.

3 Hilmi Yavuz, *Doğu Şiirleri, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 96.

4 A.g.e., s. 96.

5 A.g.e., s. 97.

6 A.g.e., s. 98.

7 Behçet Necatigil, "Şiir Burçları", *Bile/Yazdı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012, s. 64.

8 Hilmi Yavuz, *Doğu Şiirleri, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 102.

9 A.g.e., s. 103.

10 Hilmi Yavuz, "Kısaca, İmtidad'ın Şairiyim Ben!", *Şiir Henüz*, Söyleşiyi yapan: Vural Bahadır Bayrıl-Osman Hakan A., Est-Non, İstanbul 1999, s. 125.

11 Hilmi Yavuz, *Mustafa Subhi Üzerine Şiirler, Doğu Şiirleri, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 121.

12 A.g.e., s. 119.

13 Mesnevinin konusu şöyledir: Araplar arasında Beni Muhabbet adlı bir kabilenin içinde yaşayan iki ailenin biri erkek biri kız iki çocuğu olur. Kıza Hüsün, erkeğe Aşk adı verilir. Çocuklar kabilenin büyükleri tarafından küçük yaşta nişanlanırlar. Aşk okuma çağına gelince "Mekteb-i Edeb" denilen okula verilir, burada Molla-yı Cunun adlı adlı hocadan dersler alır. Bu arada Hüsün ve Aşk, "Nüzhet-geh-i Ma'nâ" denilen bahçede buluşup gezmeye başlarlar. Bahçenin sahibi ise Sühan adlı yaşlı, bilge bir kişidir. Diğer yandan Hayret adlı kötü bir kişide gençlerin görüşmelerine engel olur. Hayret'in gençlerin aşklarını engellemesine karşın Sühan onların mektuplaşmalarına aracılık ederek aşklarının sürmesini sağlar. Ayrıca Aşk'ın Gayret; Hüsn'ün İsmet adında bir yoldaşı, lalası vardır. Bir süre sonra Aşk, kabilenin büyüklerinden Hüsn'ü ister. Büyükler genç âşığı sınamak için kendisinin "Kalp Diyarı"na gidip oradan "kimya"yı getirmesi hâlinde kızı alabileceğini söylerler. Aşk, yoldaşı Gayret ile yollara düşer ve yol boyunca birçok felaketle karşılaşır. Her belada imdadına Sühan yetişir. Sonunda Sühan Aşk'ı alıp "Kalp Kalesi"ne götürür. Orada birlik gerçekleşir. Sühan da Aşk'ı alıp Hüsn'e götürür ve "gayb perdesi" ortadan kalkar. Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, haz. Orhan Okay-Hüseyin Ayan, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992.

14 Hilmi Yavuz, *Yaz Şiirleri, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 131.

15 Süleyman Ateş, *Cüneyd-i Bağdâdî: Hayatı-Eserleri-Mektupları*, Yeni Ufuklar Neşriyat, İstanbul, t.y., s. 233-34.

16 Hilmi Yavuz, "Kısaca, İmtidad'ın Şairiyim Ben!", *Şiir Henüz*, Söyleşiyi yapan: Vural Bahadır Bayrıl-Osman Hakan A., Est-Non, İstanbul 1999, s. 112.

17 Beşir Ayvazoğlu, *Güller Kitabı*, Kapı Yayınları, İstanbul 2007, s. 36-37.

18 A.g.e., s. 37.

19 Hilmi Yavuz, *Yaz Şiirleri, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 132.

20 Hilmi Yavuz, "Asaf Hâlet Çelebi'nin 'Semâ'-ı Mevlânâ' Şiirini Yeniden Okuma Denemesi", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 286.

21 Hilmi Yavuz, *Yaz Şiirleri, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 132.

22 Federico Garcia Lorca, *Ne Garip Federico Adında Olmak*, çev. Alova, Can Yayınları, İstanbul 2009.

23 İsmail Parlatır, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınları, Ankara 2012, s. 1850.

24 Hilmi Yavuz, *Yaz Şiirleri, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 134.

25 A.g.e., s. 134.

26 Pınar Aka, "Hilmi Yavuz Şiirine Metin-Merkezli Bir Bakış", Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara 2002, Yayınlanmamış Master Tezi, s. 61.

27 İsmail Parlatır, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınları, Ankara 2012, s. 461.

28 A.g.e., s. 461.

29 A.g.e., s. 461.

30 Hilmi Yavuz, *Yaz Şiirleri, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 139.

31 A.g.e., s. 140.

32 A.g.e., s. 142.

33 T. S. Eliot, "Gelenek ve Şair", *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 3-4.

34 Hilmi Yavuz, *Yaz Şiirleri, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 143.

35 A.g.e., s. 144.

36 Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Multilingual, İstanbul 1998, s. 51.

37 Hilmi Yavuz, "Şiir İçin Küçük Tractatus", *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s. 131.

38 Hilmi Yavuz, *Gizemli Şiirler, Büyü'sün, Yaz!* (*Toplu Şiirler 1969-2005*), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 155.

39 A.g.e., s. 159.

40 A.g.e., s. 163.

41 Fernando Pessoa, *Pessoa Pessoa'yı Anlatıyor*, der. ve çev. Işık Ergüden, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2012, s. 183.

42 Hilmi Yavuz, *Gizemli Şiirler, Büyü'sün, Yaz! (Toplu Şiirler 1969-2005)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 165.

43 Süleyman Ateş, "Cüneyd'in Amr İbn Osman al-Mekkî (Allah ikisine de rahmet etsin)ye Yazdığı Mektup", *Cüneyd-i Bağdâdî: Hayatı-Eserleri-Mektupları*, Yeni Ufuklar Neşriyat, İstanbul, t.y., s. 212.

KAYNAKÇA

1. Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, der. Asım Bezirci, Can Yayınları, İstanbul, 1983.
2. Aka, Pınar, "Hilmi Yavuz Şiirine Metin-Merkezli Bir Bakış", Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara 2002, Yayınlanmamış Master Tezi.
3. Akbayır, Sıddık, *Hilmi Yavuz: "Ne Kadar Gitsem O Kadar Uzak"*, Ferfir Yayınları, İstanbul, 2011, s. 37-45.
4. Ateş, Süleyman, *Cüneyd-i Bağdâdî: Hayatı-Eserleri-Mektupları*, Yeni Ufuklar Neşriyat, İstanbul, t.y.
5. Ayvazoğlu, Beşir, *Güller Kitabı*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2007.
6. Ayvazoğlu, Beşir, *Kuğunun Son Şarkısı*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2011.
7. Ayvazoğlu, Beşir, *Ney'in Sırrı*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2012.
8. Beyatlı, Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, İstanbul, Fetih Cemiyeti, İstanbul 1997.
9. Çetin, Nurullah, *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Hece Yayınları, Ankara, 2004.
10. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Multilingual, İstanbul, 1998.
11. Dostoyevski, *Beyaz Geceler*, çev. Mehmet Özgül, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
12. Eliot, T. S., *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2007.
13. Elitis, Odisseus, *Çılgın Nar Ağacı*, çev. Cevat Çapan, Can Yayınları, İstanbul, 2010.
14. Fernando Pessoa, *Pessoa Pessoa'yı Anlatıyor*, der. ve çev. Işık Ergüden, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2012.
15. Guénon, René, *Niceliğin Egemenliği ve Çağın Alâmetleri*, çev. Mahmut Kanık, İz Yayıncılık, İstanbul, 2004.
16. Karakoç, Sezai, *Edebiyat Yazıları II: Dişimizin Zarı*, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2012.
17. Kaya, Muharrem, *Dede Korkut Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 2001.
18. Lorca, Federico Garcia, *Ne Garip Federico Adında Olmak*, çev. Alova, Can Yayınları, İstanbul, 2009.
19. Necatigil, Behçet, *100 Soruda Mitologya*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1995.
20. Necatigil, Behçet, *Bile/Yazdı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
21. Parlatır, İsmail, *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Yargı Yayınları, Ankara, 2012.
22. Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, haz. Orhan Okay-Hüseyin Ayan, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992.
23. Yavuz, Hilmi, *Şiir Henüz*, Est-Non, İstanbul, 1999.
24. Yavuz, Hilmi, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
25. Yavuz, Hilmi, *Büyü'sün, Yaz! (Toplu Şiirler 1969-2005)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

PARASIZ YATILI ÖYKÜSÜNDE ÖZNE'NİN MÜZAKERECİ İSYANI: *BAHARA ÖYKÜNEN KÜÇÜK KADINLAR, BÜYÜK UMUTLAR*

Nuran KEKEÇ*

"Kömürler kızarıp ateş olmaya dönünce"
her şey unutulur, fakat unutulmaz,
ev yalnız, çünkü bir babanın yokluğu
*"sessizlik olup yerleşmiştir odalarına" (...)***

LA REVOLTE CONCILIANTE DU SUJET DANS *PARASIZ YATILI : PRINTEMPS : PETITES FEMMES ET GRANDS ESPOIRS*

La nouvelle de Füruzdan *Parasız Yatılı* porte un regard critique sur le rejet social accablant une femme et sa fille dans leur lutte pour survivre sans la présence d'un homme. Prises dans des relations conflictuelles entre les sexes déterminées en grande partie par les oppositions entre pauvreté et richesse, les identités constituant ce couple mère-fille sans homme sont ignorées et le seul salut possible semble pouvoir venir d'une révolte de classe initiée par la fille... Au cours de ce récit qui bat en brèche le mythe de l'homme sauveur cher à la narration moderne, pour ces femmes sans homme, la délivrance ne viendra que comme aboutissement d'une confrontation avec la société patriarcale. Dans ce mouvement d'accès au statut de "sujet", la mère et la fille agissent avec la conscience des différences sociales et de la position particulière que leur donne le fait d'être sans homme. L'abandon par la mère de son identité de femme ouvre la voie à la reconnaissance par la société de la fille en tant que sujet. La seule issue pour la mère et la fille rejetées par la société sera de mener un combat social pour leur reconnaissance en tant qu'identités sexuelles. Dans ce travail, nous étudierons, à la lumière des normes sociales en vigueur et de la théorie du sujet performatif de Butler, comment la mère abandonne son statut de femme pour permettre à sa fille d'exister en tant que sujet.

Mots-clés : *femme, mère, identité sexuelle sociale, classe, Judith Butler, performance, sujet, identité.*

FÜRUZAN'S PARASIZ YATILI: *LITTLE WOMEN AND GREAT EXPECTATIONS*

Firuzan's work entitled *Parasız Yatılı* is a story of a family regarded as only half a family because there is no father. It is a criticism of society in making the mother and daughter 'the other'. In the story where the myth of male saviors is put to rest the women of the story can only survive

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü
İstanbul Üniversitesi Kadın Çalışmaları Bölümü Yüksek Lisans
nkekec@bilkent.edu.tr

** Haydar Ergülen

through negotiation with the male dominant society. As the mother and daughter strive to become individuals within a society they are aware both of their social status and the fact that they have no men. The only way they can survive is through a realization of their gender roles and working to overcome these roles. In the study, gender norms and Butler's performative theory are used for analysis.
Keywords: *woman, mother, gender, class, Judith Butler, performance, subject, identity.*

Giriş

Füruzan, 1971 yılında yayımlanan ve bir sonraki yıl "Sait Faik Hikâye Armağanı"na değer görülen ilk hikâye kitabı *Parasız Yatılı*'yla toplumcu gerçekçi hikâye anlayışını, sınıf ve cinsiyet kavramları üzerinden kurgulayarak aktarır. Kitaba adını veren *Parasız Yatılı* hikâyesi hayatta birbirinden başka tutunacak kimsesi kalmayan ve yoksullukla boğuşan bir anne-kızın hüzünlü yaşamını konu edinmektedir. Gelecek güzel günlerin ümidini taşıyan ve bunu kızının geleceğine bağlayan annenin bu uğurda verdiği hesapsız mücadele, hüzünlü, sade ve gerçekçi bir şekilde dile getirilir. Füruzan'ın bu dokunaklı hikâyesinde yoksulluk ve kadınlık iki ana sorunsal olarak belirecektir. Bu bağlamda ele alınan hikâye, dul kadının denetlenen sosyal kimliği ve güzel günleri getirmekle yükümlü tutulan küçük kızın özne olarak var olma çabası ekseninde okunacak; kız çocuk ve anne arasındaki ilişki toplumun yargı ve gözetiminde gerçekleştirdikleri edimleri üzerinden değerlendirilecektir. Anne, bir erkeğe eklemli bir kadın olarak toplumda kabul görmediği, kız ise henüz çocuk yaşta bir takım sorumluluklar almak zorunda olduğu için "küçük kadın" olarak metinde yer alırlar. Anneyi küçümseyen toplum, çocuğun küçüklüğünden çok fazla beklenti içerisindedir. Mümkünse çocuk olmaması beklenen bu "küçük kadın" bilinçli ve yolunu kendi bulma görevinde bir kırmızı başlıklı kız olmak zorunda bırakılır. Babası veya kurtarıcı erkek figürüyle hayal kurma ve yanılma hakkını kaybetmiş bu kız çocuğu katı gerçekçi olmak ve toplumun gözündeki küçük kadını, annesini kurtarmakla yükümlüdür. Kadınlığın baş edilmesi gereken bir sorun olarak belirmesi, metnin dönemin sosyal gerçeklerinin ne kadar farkında olduğuyla açıklanabilecek bir durumdur. Hikâyede isimlerine gerek duyulamayan iki ana karakter kadınlık kurumuyla olan ilişkileriyle konumlandırılır. Fakir-dul kadın özellikle "ahlak"lı olmalı, toplumun diğer kesimlerindeki insanlara nazaran daha dikkatli davranmalı; herhangi bir namussuzluk yaparak çevresindekileri hayal kırıklığına uğratmamalıdır. Öte yandan kız çocuğundan da, akranlarının yanında onlardan daha yoksul olduğu bilgisiyle hareket etmesi ve yeri geldikçe bu bilgiyi utanca çevirmesi beklenmektedir. Kız çocuğu kendisinden beklenmeyecek bir olgunlukla bu beklentiyi kurcalamaktadır; annesinin sorgulamadan riayet ettiği bütün toplumsal kurallar, onun küçük zihninde aşılması gereken birer sorun bulutu olarak yer eder. Bu bilinçsiz düşünsel sorgulama, kız çocuğunun annesinden başka bir "kadın" olacağının da izlerini taşımaktadır.

"O" annesini kurtaracak, onun ikinci bahar hayallerini yerine getirecek; annesi gibi toplumla yüzleşmekten de, mücadeleden de kaçmayacaktır.

Kısaca bu çalışmada, sınıfsal farklılıktan doğan eşitsizlik, ataerkil tahakküme boyun eğen anne ve farkında olmaksızın durumu sorgulayan kız çocuğu üzerinden ele alınırken fakir bir kadın olarak yaşamanın hangi ahlaksal kodlar ve toplumsal yapıyla mümkün olacağı irdelenir. Yazı, zamanla âdeta (dul) kadın olmanın zorluğuna ilişkin bir denemeye evrilecektir. Yoksulluk ile mücadele eden bu küçük kadınlar, hazzın erkek egemenliğinde kurgulandığı bir toplumda, kadın ancak anne kimliğiyle hayatta kalabilir. Bu bilgi doğrultusunda geleceğe dair beklentiler, yarının kadınları, o günün "sanki hiç çocuk olmamış" (Füruzan 105) küçük kız çocukları ile mümkündür. Füruzan'ın kurguladığı her bir kız çocuğu, kadınlığından vazgeçmiş bir anne figürü için yarını, gelecek güneşli günleri, baharı simgelemektedir.

Toplumcu Gerçekçi Bir Kurguda Baharı Beklerken Sınıf'ını Bilmek

Hikâye, kızını parasız yatılı okul sınavına götüren normalde pek konuşkan olmayan annenin durmadan konuşması ve sınavı kazanması için kızını heveslendirmeye çalışmasıyla başlar. Zira bu sınav anne için her şeyden çok önemlidir; hem kendini hem de kızını kurtaracak tek çaredir. Metin boyunca hayattaki tek tutkusunun bu olduğunu anladığımız anne, kızında da aynı farkındalığı yaratmak ister. Anne-kız bir bahar sabahı, hengâmenin ortasında yürürken fonda annenin ikisi adına kurduğu hayalleri anlatışı ve çocuğun aklından geçen soğuk kış anıları vardır.

Füruzan, anne-kızın toplumdan itilmişliğini daha ilk cümlesinde verirken kalabalığın arasında ne kadar *"yabancı"* (101) olduklarının altını çizer. Çocuk bir anda sadece şehrin kalabalığına değil annesine de yabancı olduğunu hisseder. Annesinin bu konuşkan, neşeli halleri ona pek tanıdık gelmez; onu en son böyle gördüğü anı düşünen çocuk, hastabakıcı olarak işe alındığı günü hatırlar. Anlatı, bu ana kadar İstanbul'un açık mekânlarında, bir ilk bahar yağmuru öncesi ılık bir havada, şimdiki zaman üzerinden yapılmışken çocuğun soğuk ve acı dolu anılarını hatırlamasıyla geçmiş zamana ve kapalı mekânlara geçilir. Fakat bu tek taraflı bir geçiştir; kız yaşadıkları zor zamanları belleğinden çıkarırken anne neşeyle hayal kurduğu anlatısına devam eder.

Birkaç yıl evvelde kalmış soğuk ve yokluk içindeki günleri hatırlayan çocuk, geçmişinde içini acıtan anılarıyla yüzleşir; henüz sekiz yaşında olmasına rağmen annesinin işe başlamasıyla boyundan büyük işler artık onun görevi haline gelmiştir. Annesi işteyken evi çekip çevirmek onun işidir. Eve gelince sorumlulukları onu o denli oyalar ki hayattaki bütün ezilmişlikleri *"sokak kapısı"*nın (101) dışında bırakır. *Kömürler kızarıp ateş olmaya dönünce her şeyi unutup – arka sırada oturmayı – Kızılay kolundan yemek yemeyi – ulusal bayramlarda şiir okumamayı ...* (101)

Kız çocuğu çok küçük yaşlardan beri, sınıfsal olarak bir ikincilleştirilmeye maruz kaldığının farkındadır. Kızılay kolundan yemek yemekten mahcubiyet duymayı öğrenir; ulusal bayramlarda şiir okuyamayacağını bilir ve her daim arka sırada oturma zorunluluğuyla sınıfsal farklılıkların âdeta içine doğar. Küçük yaştan beri yoksulluğundan utanması gerektiği yönünde baskı gören kız çocuk, geceleri yatağa girdiğinde ertesi gün beden dersine kıyafetleri olmadığı için giremeyeceğini; öğretmeninin onu anlamayacağını, anlamaya da çalışmayacağını, asla varsıl aile çocuklarıyla arkadaşlık edemeyeceğini düşünür. Kendi gerçeğiyle ve toplumun yapaylığıyla yüzleşir. Sekiz yaşında kendine yetebilmeyi öğrenme mecburiyeti ona dışarıdaki hayatın; hatta yaşıtı çocukların ne kadar zalim olabileceğini de öğretmiştir.

> *- Bu okulu kazanacakların hepsi de benim gibi yoksul çocukları mı, anne? Anne onu da öğrendin mi?*
>
> *- Öyle ya, yoksul çocukları ki, parasız yatılı için imtihan oluyorlar.*
>
> *- Öyleyse ben burayı kazanırım. Üzülme. Sınavı pekiyiyle bitiririm. Artık burada arkadaşlarım olur.* (106)

Sosyal statüsünün farkında olduğunu bu satırlarda açıkça ortaya koyan kız çocuğu, eşitlik özlemini bu satırlarda naif bir şekilde dile getirmektedir. Kendi sınıfsal konumuna uygun bir grupla arkadaşlık edeceğinin bilincinde olan bu küçük kadın, eğer sınıfsal bir ayrım olursa en arka sırada onun yanında oturacak çocukla arkadaşlık edebilecektir ancak. Bu özlem bile sınavı kazanması için tek başına yeterli bir sebeptir.

Füruzan, hikâyesinde hem işlevsel hem de eğitsel olarak küçük kız çocuğuna bir nevi (kendi kendine) annelik, anneye ise kurban kadın tipini uygun bulur. Ahmet Oktay'a göre toplumcu gerçekçi hikâye ve romanda *"kurban, suçlu ve kurtarıcı"* (Oktay, 43) olmak üzere üç imge bulunmaktadır. *"Parasız Yatılı"* ya baktığımızda kurban imgesinin anneye, kurtarıcının ise küçük kız çocuğuna atfedildiğini görürüz. Anne, genç yaşta eşini kaybettiği, aza kanaat etmeyi bildiği ve içinde taşıdığı sevgi ihtiyacı dolayısıyla kurban tipine uygundur. Kız çocuğu ise, annenin sevgi ihtiyacını giderebilecek ve ona gelecekte güzel günler vadeden yegâne kişi olması dolayısıyla kurtarıcıdır. Füruzan burada yoksul ailelerinin çocuklarını okutma isteklerini kendini kurtarma arzularıyla ilişkilendirir. Bu metinde de anne için tek güvence kızının okuması ve onları kurtarmasıdır. Hikâye kadın anlatıcının küçük kadın kurtarıcı prototipini önermesiyle de özgün kabul edilebilir. Ataerkil düzen ve batılılaşma ekseninde kurgulanan Osmanlı-Türk hikâye ve roman kahramanları kadını kurtarmak ve korumakla yükümlü erkekler ya da eril söylem üreten kadınlar çevresinde dönmektedir. Klasik anlatıdaki erkeğin yazıp kadının okuduğu anlayışın yeri, zamanla kadın yazarların anlatılarıyla sarsılır. Ataerkil tahakkümü bilinçli ya da bilinçsiz defalarca yeniden üreten erkek yazarların karşısına, bu üretime direnç

gösteren kadın kimlikleri çıkmaktadır. Özellikle Füruzan, dönemini ve kadın ezilmesinin farklı toplumsal yapılarda, farklı biçimlerde gerçekleştiğini bilen bir kadının gözlemiyle hikâyelerini kaleme alan bir kadın yazar olarak belirir.

"Suçlu" imgesinin karşılığında ise iki ihtimal vardır: Manevi değerlerin yerini maddi değerlerin aldığı ve sınıfsal ikincilleştirmenin birinci sınıf arka sıralarına kadar uzandığı bir toplum; ya da kuvvetle muhtemel eril bir iktidar temsili olarak "Devlet". İlk olasılıkla yüzeyde görünen, şehir hayatının zor koşullarının yozlaştırdığı toplumun anne ve kız üzerindeki dayatmalarıdır. Okulda çocuk, işte anne sürekli toplumsal bir baskıya maruz kalırlar. Ev sahipleri Halide Hanım bile kiraların geç ödenmesi yüzünden sokak kapısını hızlı çarpma hakkını kendinde görür. Anne - kız yoksulluklarının üstüne bir de bu itilmişlik duygusuyla yüzleşmek zorundadırlar.

"Devlet" anne-kızın başına gelenlerin diğer bir *"suçlu"* sudur. Anne bir devlet hastanesinde çalışırken çocuk devletin okulunda, devletin öğretmeni tarafından ezilir. Kız çocuk içinde olduğu otoriter ikincilleştirmenin farkında iken anne kendi rüya âlemindedir; onun hâlâ "Devlet Baba"ya inancı tamdır. Kızını devlet parasız yatılı okuluna sokacak, çocuk öğretmen olacak ve bu yoksulluktan kurtulacaklardır. Devlet Parasız Yatılı tamlamasında, kız kendisi gibi aynı sınıfa mensup "parasız" arkadaşlar bulacağına sevinirken anne "devlet" mefhumuyla ilgilenmektedir. *"Benim kızım kalmaz sınıfta. Devlet malına ziyan vermez. Bunları okul müdürüne böyle bir bir anlatırım. Hemen anlar. Hem canım o da bizim gibi bir insan.* " (105) sözleriyle tavrını belli eden anne, devlete ve görevlilerine saf ve samimi bir şekilde inanır; ona göre kızı ancak devletin kapısına sırtını dayayınca rahata ereceklerdir. Annenin kanaatkâr ve itaatkâr yapısı, ait olduğu sınıfın çıkarlarını savunmasına ve isyan etmesine engeldir. İşçi-emekçi statüsünün ona verdiği sosyal sorumluluktan yoksun; bîhaberdir. Füruzan'ın sınıf farklılıklarını ve devlet mekanizmalarını ele alışının Marksist eleştirel bağlamıyla da değerlendirmek mümkündür. Marksist eleştirinin hiçbir eserin politik bakımından tarafsız olamayacağı (Moran, 88) görüşünden hareketle hikâyenin ezilen sınıfı temsil ettiği ortadadır. Özellikle 1970'lerde edebiyata toplumculuğu zorunlu bir unsur olarak getiren Marksist edebiyat kuramı, ideolojik ölçütlerle hareket ederken toplumsal cinsiyet kaynaklı ikincilleştirmeleri göz ardı etmiştir. Metin içerisinde annenin yaşadığı ikincilleştirmeler "emekçi" kimliği üzerinden değil "dul kadın" kimliği üzerinden gerçekleşmektedir. Bu bağlamda metin, Marksist çerçevede yoksulluk ve otoriter adaletsizlikleri imlerken toplumsal cinsiyet odaklı eşitsizliği eleştirel feminist bir okuma ortaya koyacaktır.

Parasız Yatılı Öyküsünde Öznenin Performatif Kurulumu

Judith Butler'ın performatif özne kuramı dikkate alındığında ve eril iktidar ile heteroseksist toplum algısının toplumsal cinsiyet normlarını belirlenmesindeki etkin

rolü düşünüldüğünde her kadın anlam arayan bir beden olarak belirecektir. Butler'a göre eğer bedeni bir kültürel durum olarak kabul edersek, doğal beden kavramı ve doğal İcinsiyet'in kendisi şüpheli hâle gelir. Toplumsal cinsiyete dayatılan sınırlar, cinsel olarak ayrıştırılmış anatominin yaşantılanan yorumlarının birbirinden farklı olasılıkları; anatominin kendisinden ziyade kültürel kurumların anatomiyi geleneksel olarak yorumlayış biçimlerince sınırlanır. (45)

Parasız Yatılı öyküsünde bedeni kültürel bir kimlik olarak alımlanan genç kadın, hastabakıcı olarak çalışmaya başladığı andan itibaren işini kaybetmekten korkar; kızıyla verdiği hayat mücadelesinde sadece bu işin onları ayakta tutacağına inanır. Bu korku genç kadının "özne olmasını tesis eden bütünlüğü sağlayamamasına yol açar. (Cinsiyet Belası, 224) Yani apaçık bir şekilde kamusal ve toplumsal söylem üst denetimde kadını baskılandırırken "dulluk" statüsünün getirdiği pejoratif konum ile kadın kendine özdenetim uygulamaktadır. Kadın işe alınırken gördüğü insanlık dışı; ama ne yazık ki bir o kadar da kanıksanmış muameleye pek aldırış etmez; ya da bir iş bulmanın verdiği sevinç daha ağır bastığı için hüznünü içinde yaşar. Bu işi sadece kendi için değil kızı için de yapmalıdır; işini "*bizim hastanedeki işimiz*" (Füruzan, 102) diyerek sahiplenir ve gayretle çalışır.

Mary Douglas *Saflık ve Tehlike* adlı kitabında, kirlenme ve kirlilik kavramları üzerinden toplumsal sınırları sembolik olarak bedensel sınırlara dönüştürür. Toplumsal düzenin ve sınırların korunması için beden denetiminin esas olduğu bu teori beden duygu ve tutkularını kayda almamakla eleştirilir. Douglas, Butler'ın da toplumsal cinsiyet algısında vurguladığı idealleştirilmiş öznenin gerçekliğinin göz ardı edilmişliğine değinir. Her türlü arzu ve içsel dürtünün varlığından bağımsız kurgulanan kadınlık algısı siyasi-sosyal bir beden maskesine dönüşecektir. Butler'in psikolojik dinamiklerden yoksun, toplumsal cinsiyetli öznenin siyasi-sosyal kuruluşuna hizmet eden eril söylem eleştirileri Başhemşirenin varlığıyla metinde örneklenir. Başhemşire ile kadın arasında işe alınma esnasında geçen konuşma metnin bu bağlamda çözümlenmesi açısından son derece önemlidir. Başhemşire söylemleriyle eril otoriteye hizmet etmektedir.

Başhemşireye çıktım, iriyarı bir kadın. Soruları sordu."Daha önce çalıştın mı? Kocan ne zaman öldü? Bu iş dur durak bilmez, fakat marifetli olmak lazım değil, çalışkan olmak gerek, yatak düzeltmeyi, tükürük hokkalarını dökmeyi, ördekleri temiz tutmayı becermek yeter." (Füruzan, 102) Başhemşire burada kadına çalışkan ama vasıfsız işçi olmasının yeterli olduğunu söylerken onu niteliksiz bulduğunu itiraf eder ve bu durumu da olumlar. Konuşmanın devamında ise başhemşire kadının, kadınsı niteliklerini hakaretamiz bir şekilde irdeleyecektir. *"...Genç, güzel kadınsın. Burada oluru olmazı bulunur. Ciddi ol. Bir şey denirse senden bilirim. Malum, kancık köpek kuyruk sallamadıkça hikâyesi. Boya filan da istemez. Kendinden mi yanağının, dudağının rengi? İşte bilmem artık..."* (Füruzan, 102) Burada kadın başka güçlü bir kadın, daha doğrusu eril söylem üreten toplum tarafından, kadın

olmaklığından dolayı açıkça ikincileştirilmektedir. Başhemşire alt kesime mensup gördüğü bu kadının kadınlık hallerini sorgu sual ettikten sonra, işe almak için bir takım denetim yetkelerini ele almak ister. Toplumsal ölçütler üzerinden kadınlık imajlarının çağrıştırılması sakıncalıdır. Kadının boya sürmeye, güzel görünmeye, hatta modern kurgular üzerinden kadın olduğunu hatırlatacak hiçbir emareye ihtiyacı olmamalıdır. Başhemşirenin bakış açısıyla, namus kadın tarafından denetlenen ve fakir dul bir hastabakıcı tarafından daha da ciddiye alınması gereken bir hususdur. Başhemşire, kadına âdeta "kadınlığını" ölen kocasıyla birlikte gömmesini emreder. Kurallara riayet eden anne, durumu kızına başhemşire ile arasında gerçekleşen diyalog olarak aktarırken sesinde bir iş bulabilmenin verdiği heyecan ve neşe vardır. Metin annenin bakış açısıyla, yoksunlukların zamanla cinsiyetçi ikincilleştirmenin sorgulanabilirliğini ortadan kaldırdığı imasını yaratsa da, öykü kız çocuğun bakış açısıyla ve belleğine yer etmiş bu diyalogla ilerlemektedir. Kız çocuk sadece fakirlikle değil toplumsal denetimle de baş etmesi gerektiğinin farkında bir edimsel gelişim sergiler. Annesi ise "bizim hastanedeki işimiz" vurgusunu yaparken kızının da otoriteyle barışçıl ve toplumsal ahlak normlarının beklentisini karşılayacak bir kız olması ümidiyle hareket etmektedir.

Metinde bulunan diğer bir özelik, sadece kadın karakterlerin yer alması ve bunların özel adlarından ziyade toplumsal ilişkileriyle öyküde bulunmasıdır. Öyküde birincil kadın karakterler; anne ve çocuk; diğer karakterler ise öğretmen, başhemşire ve hademe olarak görülür. Anne ile çocuk, evin direği erkeğin onları terk etmesinin ardından sahipsiz, mesnetsiz, yoksulluk içinde kalmıştır. Erini yitirmiş bu iki kadıncağız yoksulluklarının, kimsesizliklerinin yanında şimdi bir de erkeksizlikleriyle dikkati çekerler. Öğretmen, başhemşire ve hademe ise devlet kapısında çalışan; "sırtını devlete dayamış", aslında annenin kendi kızının geleceği için de hayal ettiği türden kadınlardır. İşte başhemşire anneye, okulda öğretmen çocuğa tahakküm kurarak ne kadar nüfuzlu (!) olduklarını ispatlarlar. Bu kadınların mesleki kimlikleriyle adlandırılması otoriteye duyulması gereken saygı ve korkuyla açıklanır. Bu kadınlar açıkça erkek baskısına maruz kalıyor gibi görünmese de, eril iktidarın kurumları tarafından kadın ve yoksul olmalarıyla ikincilleştirilirler. Hikâyede tek adı geçen kadın karakter Halide Hanım, çocuğun *"Halidanım Teyze"* diye seslendiği ev sahibesidir. Halide Hanım görünürde devlet ya da bir erkeğin korunmasında değildir. Ancak, onun da arkasındaki gücü, mülk sahibi oluşu temsil eder. Diğer otoriter ve güçlü kadın karakterler de anne-kızın sefaletine karşı vurdumduymaz bir tavır sergilerler. Ne öğretmen çocuğun yoksulluğunu anlar; ne ev sahibi kiranın gecikmesini mazur görebilir. Hikâyede sermaye sahibi, ya da devlet memuru statüsündeki kadınlar güçlüdür ve ahlaki birer sorgu nesnesi olarak metinde bulunmazlar. Önemli olan dul ve fakir bir kadın oluşuyla toplumda yer edinmeye çalışan bir kadının denetlenmesi ve gerekirse ahlaklandırılmasıdır. Bu ikiyüzlü toplumsal cinsiyetçi eşitsizliğin sekiz yaşında bir kız çocuğunun bakış açısıyla verilmesi onun performatif özne kurulumu

açısından çok önemli bir gelişmedir. Çocuk aklı, kadınlık imgeleri ve toplumsallık kandırmacaları analiz etmeye çalışırken annesi bir çocuğa sahip olmanın verdiği güvenle bir rüya aleminde yaşamaktadır. Anne yaşanan kara kışın farkında, ama yarın kızıyla gelecek olan baharın beklentisindedir. Doğal olan da zaten kıştan sonra gelecek olan bahardır. Kendi doğalıyla yüzleşmeyen anne, cinsiyet ve sınıf tahakkümleri altında özne olma haklarını kızına saklamaktadır.

"*Parasız Yatılı*" hikâyesi anne ve kızın sınavın olduğu okulun önünde, yine bir devlet kapısında vedalaşmasıyla son bulur. Anne, sınav binasına geldiklerinde daha önce gelen öğrenci ve aileleri görünce geç kaldıkları vehmine kapılarak bilgi almak için bir hademeye danışır.

> *Anne saygılı sordu:*
>
> *- Geciktik mi acaba? Çocukların çoğu gelmiş.*
>
> *Hademe kadın ilgisiz,*
>
> *Parasız yatılı imtihanlarının çocukları hep erken gelir. Hiç gecikmezler.* (Füruzan, 107)

Kadın, parasız yatılı imtihan sınavlarına hiç gecikmeyen tüm çocukların annelerini temsil ederek *"saygı"* ile sorar; orada devlet görevlisi sıfatıyla bulunan hademe kadın ise en az temsil ettiği kurumu kadar *"ilgisiz"* cevap verir. Aradaki gizli sözleşmeyi ele veren bu cümle, belki de hikâyenin meselesini en açık bir biçimde ortaya koyar. Kadınlıktan istifade etmiş bir anne ve insanlıktan istifa etmiş bir hademe yüzleşirler. Hademenin *"Parasız yatılı imtihanlarının çocukları hep erken gelir. Hiç gecikmezler.*" cümlesindeki içgüdüsel tespiti, hikâyede sadece anne - kızın bireysel meselesine değil; aynı zamanda bir küçük umut ışığı görünce peşinde koşmak zorunda kalan toplumun önemli bir kesitinin de durumunu yansıtması açısından önemlidir. Bu bağlamda *Parasız Yatılı* yoksulluğun ve toplumsal baskının ağır şartlarına rağmen hâlâ içinde gelecek güzel günlerin ümidini taşıyan bir anne - kızın hikâyesini, dönemin sosyal ilişkilerinin gerçekliği ve acımasızlığı ile anlatması bakımından önemli bir hikâyedir. Bu anne-kız sadece yoksullukla değil aynı zamanda toplumsal cinsiyet olgusunun kadın bedenini tahakküm alanına çevirmesi ile de mücadele ederler.

Sonuç

Parasız Yatılı, dönemin sosyal gerçekleri göz önüne alınarak feminist bir perspektiften okunduğunda, ataerkil unsurların tahakkümü altında ezilen ve kadınlıktan istifa etmek zorunda kalan bir annenin hikâyesi ortaya çıkar. Toplumsal cinsiyetin, zaman ve mekân odaklı kültürel bir kurgudan ibaret ve yinelenen performanslarla inşa edilişi, annenin her eylemini belirlemekte, hatta onu dul bir kadın olmaklığı

sebebiyle eylemsizliğe hapsetmektedir. Yine de toplumsal cinsiyet özsel olmadığı için değişmez de değildir. Bu nedenle cinsiyetçi tahakkümün normları da değişebilir, esneyebilir; Füruzan'ın gerçekle bağı tartışılmayan bu hikâyesinde, değişim sekiz yaşında bir kız çocuğun bedeni ve performansıyla temsil edilir. Toplum tarafından "küçük" görülmüş hatta kadınlığı uygunsuz bulunmuş anne, artık geleceğe umutla bakmasını sağlayan çocuğunun olgunluğuna, "küçük kadın"lığına sığınacaktır.

Parasız Yatılı'da toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği dayatmalarla "fakir-kadın" olmanın getirdiği tüm cinsel ve sosyal ikincilleştirmelerle barışan anne - kadın imajı baharın, yarının gelişini beklemektedir. Baharın temsili kız çocuk yarını, yaşayacakları güzel hayatı, bu ikincilleştirmenin de farkında kurmaya çalışır. Füruzan'ın duygusal yorumuyla anne-kız karşıtlığında ele alınan ikincilleştirilmiş her "erkeksiz fakir anne", bir kız çocuğu sahip olduğu sürece güneşli, güzel günlere ve bahara kavuşacaktır. Sonuç olarak Füruzan'ın, yürek burkan anlatısı *Parasız Yatılı* ile hayat içerisinde görülmemiş ve görülme ihtiyacı duyulmamış kadın hayatlarını, büyük kadınlık hikâyelerine evirerek aktardığı görülür. Füruzan bu bağlamda, sadece bir öykü yazarı değil mutlu kadınlık imajları inşa etmeye çalışan bir emekçidir.

KAYNAKÇA

1. Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi.* Çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
2. Butler, Judith. İktidarın Psişik Yaşamı: *Tabiyet Üzerine Teoriler.* Çev. Fatma Tütüncü. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 2005.
3. Douglas, Marry. *Saflık ve Tehlike: Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi.* Çev. Emine Ayhan. İstanbul: Metis Yayınevi, 2007.
4. Eagleton, Terry. *Edebiyat Olayı.* Çev. Başak Yüce. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2012.
5. Ergülen, Haydar. "Parasız Yatılı Şiirler". *Kitaplık*, Dosya: Füruzan ile 40 yıl: Parasız Yatılı'dan Bugüne. s:152, s: 13-25.
6. Füruzan. *Parasız Yatılı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
7. Gürbilek, Nurdan. "Erkek Yazar Kadın Okur" *Kadınlar Dile Düşünce.* Der: Sibel Irzık / Jale Parla, İletişim Yayınları, 2004.
8. Humm, Maggie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi.* Haz. Gönül Bakay. İstanbul: Say Yayınları, 1994.
9. Moran, Berna. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
10. Oktay, Ahmet. Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, İstanbul: Tüm Zamanlar Yayımcılık, 2000.
11. Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri,* İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

L'ESPACE DANS *HARRAGA* DE BOUALEM SANSAL

Arzu ETENSEL İLDEM*

L'ESPACE DANS *HARRAGA* DE BOUALEM SANSAL

Les émigrés clandestins arrivent de plus en plus nombreux sur les côtes espagnoles ou l'île de Lampedusa. Le vocable Harraga signifie "brûleur de route" en arabe. Les Harragas laissent tout derrière eux et risquent leur vie pour pouvoir atteindre l'Europe. Boualem Sansal qui a reçu le Grand prix de la francophonie en 2013 a écrit l'histoire de la jeunesse algérienne qui est acculée à l'immigration clandestine. Dans son roman intitulé *Harraga, à* travers les problèmes de deux jeunes algériennes, Lamia et Chérifa, Boualem expose la situation sociopolitique de l'Algérie contemporaine et les raisons qui poussent les jeunes à quitter le pays coûte que coûte. Lamia dont le frère est parti, et Chérifa qui a fui son douar sont devenues harragas par rapport aux valeurs et aux règles de la société où elles essayent de continuer à vivre. La grande maison où habite Lamia est un microcosme qui abrite tout le passé colonial. Quant à la ville d'Alger, elle est un macrocosme inquiétant et menaçant.

Mots-clés: *Boualem Sansal, Harraga, Algérie, postcolonialisme, émigration clandestine, espace narratif, littérature postcoloniale, francophonie.*

NARRATIVE SPACE IN BOUALEM SANSAL'S *HARRAGA*

Illegal immigrants arrive in larger numbers each day on the Spanish coast or to the Italian island of Lampedusa. The word Harraga means "road burner" in Arabic. Harragas leave everything behind and risk their life in order to reach Europe. Boualem Sansal who received the French award: Grand prix de la francophonie in 2013 wrote the story of Algerian youth who is forced into illegal immigration. In his novel entitled *Harraga* (2005), through the problems of two young Algerian women Lamia and Chérifa, Boualem Sansal exposes the socio-political situation of contemporary Algeria and the reasons why young people are leaving the country, no matter what the consequences. Lamia whose brother has left and Chérifa who ran away from her village became harragas from the perspective of values and rules of the society where they try to continue living on their own way. The huge mansion where Lamia lives is a microcosmos which contains the colonial past, where as the city of Alger, is a terrifying and threatening macrocosmos.

Keywords: *Boualem Sansal, Harraga, Algeria, postcolonialism, illegal emigration, narrative space, postcolonial literature, francophonie.*

---

* Professeur au Département de Langue et Littérature françaises de l'Université d'Ankara
aeildem@ttmail.com

Mieux vaut mourir ailleurs que vivre ici.

Depuis de nombreuses années nous les voyons débarquer sur les côtes espagnoles ou sur l'île italienne de Lampedusa, le regard perdu, l'air hagard, au bord de la mort. Pour un émigré qui a survécu la traversée dans des conditions horribles combien sont morts en route, noyés en mer ou disparus dans les sables du désert ? Et quel est l'avenir qui les attend en Europe ? La plupart d'entre eux sont renvoyés dans leur pays d'origine et leur destin sera de souffrir dans les prisons ou les maisons de détention. Le drame des émigrés clandestins venant du Sud et allant vers le Nord, de l'Afrique vers l'Europe, est de plus en plus visible sur les écrans de télévision des pays riverains de la Méditerranée. Le continent africain saigne comme aux temps de l'esclavage. Les caravanes d'esclaves qui traversaient le Sahara sont remplacées par les caravanes d'émigrés clandestins qui ont quitté leur pays de leur plein gré.

Harraga signifie en arabe «brûleur de route» : celui qui part sans rien laisser derrière lui et dans l'idée de ne plus jamais revenir en arrière. Il ou elle va risquer sa vie pour atteindre la terre idéale où il ou elle pourra réaliser ses rêves. Un écrivain algérien, Boualem Sansal va écrire en 2005 l'histoire de ces «brûleurs de route» et expliquer le désarroi de la jeunesse algérienne qui risque sa vie sur des embarcations de fortune. Boualem Sansal est né en 1949 dans un petit village de l'Ouarsenis, une région berbère. Ingénieur de formation et docteur en économie, Sansal a été tour à tour enseignant à l'université, chef d'entreprise et haut fonctionnaire au ministère de l'industrie. En 2003 il est limogé de son poste au ministère à cause de sa prise de position critique envers le gouvernement algérien. En effet son premier livre intitulé *Le Serment des barbares* qui a été publié en 1999 et qui a reçu en France le Prix Tropique et le Prix du Premier Roman, dévoile la corruption du système algérien et la dégradation de la situation sociale dans le pays. Les romans qu'il a publiés dans les années suivantes, *L'Enfant fou de l'arbre creux* (2000) et *Dis-moi le paradis* (2003) vont établir sa réputation de contestataire et *Harraga* qui est publié en 2005 chez Gallimard ne sera traduit en arabe qu'en 2007. Les derniers livres de Boualem Sansal *Poste restante Alger* (2006), *Le Village de l'Allemand* (2008) et *Rue Darwin* (2011) contribueront à sa célébrité en tant qu'écrivain algérien et francophone et en 2013 l'Académie Française lui décernera le Grand Prix de la Francophonie, prix qui est «destiné à couronner l'œuvre d'une personne physique francophone qui, dans son pays ou à l'échelle internationale, aura contribué de façon éminente au maintien et à l'illustration de la langue française».[1] En 1012 Boualem Sansal s'est rendu au Festival international des écrivains tenu à Jérusalem et a suscité la critique de tout le monde arabe. Ecrivain à la fois «contesté et contestataire» Boualem Sansal continue d'habiter à Boumerdès près d'Alger car il estime que pour critiquer son pays il doit

y vivre[2]. *Harraga* qui signifie «brûleur de route» n'est pas spécifiquement le roman des émigrés clandestins, c'est surtout l'histoire de deux femmes qui sont en position de départ par rapport à la société algérienne dont elles n'acceptent ni les valeurs, ni les règles. Les traces du passé et les menaces du présent tourmentent les lieux et l'espace où se meuvent ces deux femmes.

Lamia et Chérifa

C'est Lamia qui dans le roman assume la fonction narrative du récit. Le cadre énonciatif du roman est l'èthos de Lamia. «Un texte en effet est généralement rapporté à quelqu'un, à une origine énonciative, à une voix qui atteste ce qui est dit. L'èthos peut être tenu pour la manière dont la scénographie gère son rapport à cette voix.»[3] Le ton est vif, truculent, humoristique, naturel et entraînant : une jeune femme au regard critique tant pour elle-même que pour son entourage prend la parole et raconte son histoire. Lamia est pédiatre à l'hôpital Parnet et passe sa vie entre l'hôpital et sa grande et vieille maison à Rampe Valée. «La médecine est pour moi un gagne-pain, je le dis franchement, je n'y vois ni hymne, ni poésie» (p.92)[4] . Elle vit seule, elle a perdu toute sa famille à tour de rôle : d'abord son père qui était moudjahid et qui avait participé à la lutte contre les Français est mort, puis sa mère a suivi son père et finalement Yacine son frère aîné est mort dans un accident routier. Il ne lui restait que son frère cadet Sofiane, mais ce dernier a décidé d'émigrer coûte que coûte. Un matin il est parti par la route de l'ouest vers Oran, il a pris «la voie des Harragas.»(p. 53)

Quand Lamia ouvre la porte de sa vieille maison à Chérifa, elle ne sait pas que sa vie va se transformer de fond en comble. Ella a devant elle une jeune fille tout ce qu'il y a de rigolo. Elle est plutôt petite et porte des vêtements farfelus. Très maquillée, son parfum «n'a rien à envier au nuage de Tchernobyl.» (p. 16) Le jugement de Lamia tombe sans hésitation : «La petite souillon vient d'une lointaine campagne.» (ibid.) Elle parait avoir seize, dix-sept ans et elle est enceinte d'environ cinq mois. Chérifa appelle d'emblée Lamia, «Tata Lamia» et s'installe chez elle en mettant la pagaille partout. A partir de ce moment va commencer une histoire d'amour entre ces deux femmes tout à fait différentes.

Lamia a trente-cinq ans «avec des rides de cinquante» (p. 37), elle a refusé de se marier «Allah aurait-il peur d'une pauvre femme esseulée ?» (p. 36). Le mariage de sa meilleure amie Louiza, celle qu'elle aimait comme une sœur, a été un grand traumatisme pour elle. Louiza a été donnée en mariage à seize ans à un fanatique «qui s'est mis à réciter des versets du Coran et des promesses funestes puisées dans le manuel du parfait terroriste»(p. 47) pendant les noces tandis que les autres invités l'imitaient. Lamia s'est demandé si l'islam «fabrique des croyants, des lavettes ou seulement des terroristes ?» (ibid.) A partir de ce jour, quand elle pense à Louiza,

Lamia se demande dans quelle «morgue» elle vit, explicitant par cette expression l'aversion qu'elle a envers ce mariage.

«Marie-toi et laisse-toi vivre ! Quoi, qui a dit ça ? Un mari, misère et quoi d'autre ? Un Zorro chez moi, un Mohamed avec sa tribu sur le dos et l'imam qui me surveille du minaret, tiens, fume ! Tu me vois attendre qu'il vienne m'égorger au lieu d'aller se raser ?» (p. 99) Refusant carrément le mariage, elle est entrée «de plain-pied dans la pire des engeances en terre d'islam, celle des femmes libres et indépendantes.» (p. 49) Sa première réaction à l'arrivée de Chérifa est de protéger sa solitude sans laquelle le fragile équilibre de sa vie serait détruite «La solitude me console de tout» (p. 37) La présence de la jeune fille lui tape sur les nerfs, elle ne supporte ni ses désordres, ni ses escapades, ni ses caprices mais quand elle est sortie «pour faire un tour», le retour du vide est brutal ; elle croyait revenir à son nirvana mais elle va souffrir de l'absence de la nouvelle venue.

Un certain nombre d'escapades et de retours au bercail vont marquer les semaines suivantes jusqu'à la disparition finale de la jeune fille moins de trois mois avant son accouchement. Nous ne pouvons deviner les états d'âme de Chérifa qu'à travers le discours de Lamia. Le premier jour Lamia ne montre aucune sympathie pour l'intruse et l'importune mais le sommeil où sombre Chérifa peu après son arrivée à l'improviste va l'attendrir :

> *Elle est tombée raide, les bras en croix, la bouche ouverte, les jambes aussi, après m'avoir soûlée de bêtises. Dans cette posture, on la dirait indécente si elle n'était pas que trop naturelle. A la voir aussi drôle couchée que debout, on devine qu'elle a un monde à elle, bien loin du nôtre, où ne manquent ni fées, ni princes charmants. (...) Longuement, j'ai observé l'inconnue. Elle dormait du sommeil des nymphes. Un beau brin de fille avec une frimousse d'enfant gâtée (...) L'image du bonheur, le bonheur tranquille qui nous rend beaux et doux. Si les anges dorment, ils ont cet air-là, celui de Chérifa flottant dans ses rêves. (p. 19-21)*

Chérifa va raconter son histoire à Lamia un soir où, après avoir mangé beaucoup de «loukoums», elles se sont fait des confidences. Elle a fui son village et à Oran où elle a atterri, elle a fait connaissance avec un fonctionnaire d'État qui deviendra ministre par la suite. Cet homme venait la voir à Oran plusieurs fois par mois, puis quand elle est tombée enceinte, ses visites ont cessé. Ne pouvant retourner chez elle, Chérifa a décidé de devenir Harraga mais «cet idiot de Sofiane», le frère de Lamia, l'a persuadée d'attendre la naissance de l'enfant pour brûler la route et il l'a envoyée chez sa sœur à Alger.

Après avoir connu l'histoire de Chérifa, Lamia va la trouver moins indécente et ne va pas «lui jeter la première pierre» (p. 114) car elle aussi, elle a connu la

même aventure, le bébé en moins, lors de sa première année à l'université. Chérifa, entre femme et enfant, Lolita gâtée par Lamia appartient à la génération «Y». Sûre d'elle, ne se souciant jamais du futur, elle dépense l'argent de Tata Lamia sans trop se poser de questions. Elle est exigeante et difficile à la fois mais elle mène le jeu. Elle a dû poser un sacré problème à sa famille, étant «excentrique, indépendante, râleuse, fugueuse et mignonne en diable.» (p. 138) Lamia finit par sympathiser avec Chérifa : en fait les deux femmes rêvent toutes les deux d'indépendance chacune à sa façon. Chérifa est égoïste comme on l'est à son âge et Lamia se demande : «Sait-elle seulement que je l'aime ?» (p. 147) Cependant dans la grande maison de Lamia l'ennui commence à gagner Chérifa. Lamia essaye d'intéresser la jeune fille analphabète par les quelques possibilités de culture qu'offre Alger mais elle ne peut pas éviter la fuite finale et définitive de la jeune fille. Désespérée Lamia va attendre son retour en vain. Schéhérazade, une jeune étudiante va apporter des nouvelle de Chérifa ; elle a séduit d'abord mais emballé par la suite toute la cité universitaire à cause de ses galants de passage et, finalement elle a disparu avec un pilote ! Chérifa restera intrépide et imprévisible jusqu'à la fin du roman, insouciante et inconsciente des dangers qu'elle pourrait rencontrer à Alger.

La maison de Rampe Valée

Chérifa, quand elle entre chez Lamia lui dit : «C'est drôle chez toi.» (p. 17) Lamia habite une grande et vieille maison à Rampe Valée dont l'histoire résume tout le passé colonial du pays. Quand la maison abritait la famille de Lamia, elle était pleine de vie et de mouvements ; la cour était remplie de verdure et de fleurs, les couloirs interminables et les pièces isolées servaient de cadre aux jeux de Lamia et de Louiza. «Gamins, elle fut notre bonheur. Jouer à cache-cache et à «tu brûles» dans un embrouillamini pareil, c'était le paradis. (...) Louiza et moi, avons laissé le meilleur de nous-mêmes dans ses labyrinthes et ses alvéoles.» (p. 209) Après la mort des membres de la famille et le départ du jeune frère harraga la maison est devenue silencieuse. A l'image de la vie de Lamia, elle est tombée dans la solitude et le silence. Les fantômes de ses anciens propriétaires ont commencé de la hanter. Lamia est en communion avec sa vieille demeure. La nuit elle écoute les bruits, les craquements qui proviennent de la maison et qui pourraient «rameuter les poltergeists» (p.19). Le jour elle est heureuse de partager sa solitude avec elle. La vieille maison est le microcosme où se déploie le discours de Lamia. La maison est également personnifiée dans la mesure où elle est devenue l'amie que Lamia retrouve avec plaisir à son retour de l'hôpital. Après l'apparition de Chérifa cette relation privilégiée entre Lamia et la maison va prendre un coup et Lamia va avoir peur de retourner à la maison pour la trouver vide et froide.

La maison a été édifiée par un officier de la cour ottomane, un effendi, un certain Moustafa Al Malik. «Les chambres sont minuscules, les fenêtres lilliputiennes, les portes basses et les escaliers, de vrais casse-gueule, ont été taillés par des artistes ayant probablement une jambe plus courte que l'autre et l'esprit certainement très étroit.» (p. 77) L'odeur de moisi fait partie des murs. Le nom et les armoiries du Turc sont inscrits à la gauche du fronton de la maison. A la droite sont inscrits le nom et les armoiries du colonel Louis-Joseph de la Buissière, le second propriétaire de cette demeure qui attirait les notables des pouvoirs coloniaux successifs à cause de sa position stratégique. Louis-Joseph de la Buissière est sans doute resté sous le charme de l'Algérie puisque «torturé par on ne sait quelle fièvre» (p. 80) il a embrassé l'islam et épousa une certaine Mériem en prenant le nom de Youssef. Avant sa conversion l'identité du Français a changé le lieu : il a ajouté une belle cheminée au salon, a transformé le hammam en salle de bains et le four à pain en cuisine moderne. Devenu Youssef c'est le lieu, c'est-à-dire l'Algérie et l'islam qui ont changé son identité et il coupa le salon en deux, une partie pour les femmes et l'autre pour les hommes avec des moucharabiehs au milieu dans la pure tradition musulmane.

Le propriétaire suivant était un juif nommé Daoud Ben Chekroun qui était riche comme Crésus mais ne payait pas de mine selon le daguerréotype qui le montre «hirsute et dépenaillé» (p. 82). Le juif vendit la maison à un immigrant fraîchement débarqué de Transylvanie qu'on a fini par nommer François Carpatus. Ce Carpatus transforma la grande maison en un capharnaüm où il faisait commerce de quincaillerie, graineterie, épicerie etc. C'est à cause de ce Roumain que la peur du vampire a commencé à sévir dans la médina. L'héritage laissé par ces premiers propriétaires de la maison qui s'est matérialisé en forme de «djinn, vampires, trésors cachés, visites de prophètes, phénomènes paranormaux, histoires juives» (p. 87) a fait la joie de la famille de Lamia. La citadelle du Turc est appelé par les habitants du quartier *le palais du Français*, *la forteresse du Converti*, *le repère du juif*, *le nid du corbeau*, *la tanière du renard*, ce qui a causé des problèmes dans un pays «supertatillon dans son quant-à-soi arabo-islamique.»(p. 82)

Le docteur Montaldo qui a précédé la famille de Lamia dans la grande maison avait une réputation de protecteur des pauvres dans le quartier. Il travaillait jour et nuit pour soigner les miséreux. Tout ce qu'il a pu laisser derrière lui furent ses outils et ses manuels. Ces modestes objets ont été cependant plus qu'un trésor pour Lamia puisqu'ils l'ont motivée pour entreprendre des études de médecine. Et ce fut le tour de la famille de Lamia de venir habiter cette demeure marquée par l'histoire, immense et mystérieuse mais aussi vieillotte, avec ses rides profondes comme celles de Lamia. La famille venait de la montagne, de Kabylie, presque des troglodytes, «les premiers aborigènes» (p. 93) à posséder cette énorme maison. C'est en quelque sorte un miracle des temps postcoloniaux qu'une famille venant de Kabylie ait pu

succéder à tant d'hôtes importants. Cette maison a guidé et a formé Lamia ; si elle avait habité un HLM moderne d'Alger, elle ne serait peut-être pas devenue médecin et elle n'aurait pas eu cette intimité avec le passé colonial de son pays. «La maison, ma maison m'a aussi appris le chagrin, la peur et la solitude.» (p. 94) La maison va mourir sans doute avec Lamia, «elle s'effondrera et tout sera dit.» (p. 95)

Après le départ définitif de Chérifa, Lamia fait une dépression. Lamia reconnaît les symptômes de son mal dans la maison : la vieille demeure deux fois centenaire est triste, sale, bizarre, vermoulue, va-t-elle s'effondrer ? Non, c'est Lamia qui s'effondre, qui a le vertige, qui n'arrive plus à respirer. Pour s'occuper l'esprit Lamia va faire «brin de causette» avec ces messieurs du passé qui hantent la maison.

Premier fantôme : celui du Turc. Lamia demande au Turc pourquoi il n'est pas parti avec le dey. Il aurait pu hanter un palais en or du Bosphore à la place de cette maison de misère. Lamia fait le bilan sur «la régence des Turcs», finalement elle garde un bon souvenir des Turcs ; ils ont laissé «la chorba, la dolma, le chiche-kebab et les loukoums (...) on ne leur en veut pas de nous avoir colonisés, brimés, ratiboisés et laissé en legs leurs coutumes barbares : l'intrigue, la flibuste et le goût de l'extermination.» (p. 208). Pourtant le Moustafa était plus préoccupé de ses amours que de sa religion selon les carnets de route qu'il a laissés.

Second fantôme, le Français converti : Lamia lui demande pourquoi «colonel au 8ème de dragons du 6ème de ligne», il s'est adonné à l'islam et non pas à la musique qui adoucit les mœurs ? Non qu'elle soit contre l'islam, mais elle ne comprend pas pourquoi telle est la volonté d'Allah comme le prétend le Français et elle se fâche : «Ce n'est pas en compagnie d'un catho titré ou d'un parpaillot, converti au vaudou turc que je vais me lâcher la bride.» (p. 213) Le tort du Français est non pas d'avoir colonisé l'Algérie mais de s'être converti à l'islam. Lamia va passer au troisième fantôme, Daoud le Séfarade qui va lui recommander de vendre la vieille maison au prix fort. Le dernier fantôme, celui du docteur Montaldo constate que Lamia a des problèmes de santé et lui donne des conseils médicaux. Même les parents de Lamia et Yacine ne comprennent pas son attachement à Chérifa ; ils lui reprochent d'avoir laissé partir Sofiane. Finalement la vieille maison ne va pas venir à l'aide de Lamia. Elle va se sentir seule, «définitivement seule» (p. 216)

Alger, ville d'Algérie

Rampe Valée, la rue où se trouve la vieille maison, prend son nom d'un général français, Sylvain-Charles Valée qui a participé à la campagne d'Algérie. Ce nom qui perpétue le souvenir de la période coloniale établit un lien permanent avec le passé français de la ville. Lamia, suivant l'usage courant des habitants du quartier choisit de ne pas utiliser la nouvelle appellation de cette rue.

La maison de Rampe Valée sert de refuge à Lamia. Le macrocosme formé par la ville d'Alger est un monde inquiétant et dangereux. «Un monde postcolonial où les oppressions se sont déplacées sans s'éteindre.»[5] La première escapade de Chérifa se termine à minuit. C'était la limite ! «Passé ce cap, il n'y a plus que des cadavres et leurs assassins qui se baladent en ville. Je l'avais laissée sortir seule, la nuit, dans un quartier où même les bandits ont peur de leurs amis» (p. 26) La ville est dangereuse à cause des troubles causés par les extrémistes religieux. Le quartier autour de Rampe Valée a changé après la découverte des HLM «l'habitat idéal pour le lapin de villes» (p. 88). La prospérité ayant atteint la colonie, Alger, s'est couvert d'immeubles et de tours. Pendant ce temps Rampe Valée se transformait en favela. Pourtant Lamia, quand elle était étudiante, trouvait très romantique de vivre dans ce quartier où il restait des demeures mystérieuses comme celle d'en face qui est hantée par le fantôme de Barbe-Bleue. Pendant de longues années elle a craint ce fantôme qui a été démystifié par Chérifa : ce n'est qu'un très vieux Français qui vit seul après la mort de sa fille unique. Cette maison et celle de Lamia se présentent comme des métaphores de l'Algérie hantée par ses fantômes.

L'exode rural a fait d'Alger une ville misérable formée de bidonvilles. Elle est devenue un piège à filles : «C'est haro sur les filles et encore haro et chaque jour la clameur monte d'un cran.» (p. 61) Chérifa risque sa vie à déambuler dans la ville avec la démarche, la coiffure et le sourire de nymphe qu'elle possède. «Bon sang, on ne joue pas à la starlette quand la religion est en éruption !» (ibid.) Le jour, Alger peut encore se faire aimer mais après le couvre-feu virtuel c'est-à-dire la tombée de la nuit, il vaut mieux retourner à la maison comme tout le monde. «Sur la ville et jusqu'aux remparts extérieurs tombaient le silence et l'odeur de la mort.» (p. 141) C'est la peur de la menace causée par les intégristes. Le soir où les deux femmes sont entrées dans leur quartier après le crépuscule, il n'y avait pas un chat dans les rues : «aucune raison au monde pouvant justifier la présence de deux femmes dans les rues ne tient debout à pareille heure.» (p. 141) Et même l'inconsciente Chérifa a eu peur et s'est accrochée aux bras de Lamia. Les deux femmes gênent même en plein jour, même au milieu de la ville : «Est-ce ma faute si Chérifa est belle comme le diable et si moi, j'ai l'air d'une madone ?» (p.155) Autour de Chérifa tourne une faune d'hommes attirés par les allures extravagantes de la jeune fille et les répressifs ont fait leur apparition. Lamia s'en prend à ces répressifs :

> *C'est la tour de Babel, cette affaire, on dit répressif, étrangleur, égorgeur, islamiste, fou, barbu, intégriste, terroriste, kamikaze, bombe vivante, fondamentaliste, djihadiste, wahhabite, salafiste, djaz'artiste, taliban, tango, zarkaouiste, afghan, tendu, comme si ces gens n'avaient rien avoir avec l'islam. (p. 253)*

Chérifa est une proie facile pour les hommes alléchés de chair fraîche dans cette ville qui est hostile aux femmes. Elle est sans doute fichée comme prostituée et Lamia n'a aucune possibilité de l'aider : Lamia est célibataire, elle ne porte pas le voile, elle marche la tête haute et elle n'est pas liée à la jeune fille par des liens de parenté.

Comparée à Alger, la campagne n'est pas plus avenante. Chérifa a du quitter sa maison à cause de l'oppression. Il est vrai que la vie en famille ne la rendait pas heureuse car elle avait perdu sa mère à l'âge de quatre ans mais ce qui a fait fuir Chérifa de son douar c'est le fait qu'on lui imposait une façon de vivre inacceptable pour elle :

> *C'était l'enfer. Les parents me cassaient les pieds, ils veulent que je resta à la maison, que je porte le hidjab, que je me terre. Les émirs rodaient dans les parages, ils égorgeaient les filles. L'imam a dit qu'elles le méritaient, c'est un imbécile ! Ils veulent qu'on soit des musulmanes tout le temps, c'est pas une vie. (p. 111)*

Les jeunes Algériens qui ont du mal à accepter les conditions sociales du pays se font harragas. Chérifa a rencontré Sofiane à Oran et l'unique voie de sortie qu'elle voyait à sa vie était de se faire harraga elle aussi. Les harragas sont des jeunes contestataires : ils risquent leur vie pour abandonner leur pays, «ils ont inventé pour nous de nouvelles façons de mourir.» (p. 53) Même Lamia est parfois tentée par l'idée de partir à l'étranger. C'est la difficulté du processus, légal évidemment, qui la décourage. D'ailleurs elle ne voudrait pas quitter sa maison : on doit vivre et mourir dans son pays. En parlant de Sofiane, Lamia dit toujours «mon idiot de frère» car Sofiane préfère mourir ailleurs que vivre dans son pays. L'Algérie n'offre plus rien à ses jeunes. «Le pays continue de se vider comme une baignoire trouée. Tant qu'il y a de la vie, il y aura des morts et des disparus.» (p. 191) La situation politique, les difficultés économiques, la pression des intégristes, tout les pousse au départ. Sofiane a disparu, il a brûlé la route, Lamia ne parvient pas à avoir de ses nouvelles malgré les démarches qu'elle fait auprès de l'Association des disparus. Chérifa est harraga non seulement dans son douar mais aussi aux yeux des gens bien-pensants : à dix-sept ans elle est enceinte, son enfant n'a pas de père et elle s'affiche avec des hommes différents. Lamia, elle-même est harraga dans la mesure où elle a choisi, comme elle l'a avoué, «la pire des engeances en terre d'islam», celle des femmes célibataires, libres d'attaches conjugales.

Une autre grande maison qui est située aux environs d'Alger, près de Blida, va remplacer dans la vie de Chérifa la citadelle du Turc. Après Rampe Valée, la jeune fille va finalement échouer dans «une solide bâtisse habillée de vigne sauvage, plantée à l'écart du monde entre Blida et Chréa» (p. 288) Au fronton de la bâtisse, comme chez Lamia, sont gravés les insignes du bâtiment : Couvent des Sœurs de Notre-dame des Pauvres.

Il est des lieux, comme celui-ci, austère, subtil, où le rêve et la réalité ne font qu'un lorsque la prière est dite. Ma vieille baraque est ainsi, il n'y manque ni folklore, ni mystères, ni tant d'échos de vaines prières, je ne sais qui de l'image ou de l'ombre m'impressionne en premier et pourquoi je passe mon temps à parler avec des défunts, je veux dire avec leur esprit. (p. 296)

Lamia se reconnaît dans cette maison. Chérifa aussi s'y était reconnue. Elle s'est installée dans le couvent comme elle l'avait fait chez Lamia : elle a mis la pagaille partout. Elle a su gagner l'amour des bonnes sœurs comme elle avait gagné celui de Lamia. Pourtant sa fin fut tragique : elle est morte après avoir accouché d'une petite fille qu'elle a nommée Louiza. Avant de mourir elle a voulu revoir «maman Lamia». Le couvent, loin du chaos d'Alger est devenu son dernier refuge. Elle n'a pas voulu de la maison de Lamia et c'est une vieille bâtisse semblable à celle de Lamia qui a accueilli ses derniers moments. Le couvent dont la fondation date de l'époque coloniale et qui continue ses activités dans l'Algérie postcoloniale est un lieu privilégié voué à la charité et à l'amour du prochain. Pour la première fois dans le roman, encouragée par la Sœur Anne, Lamia va prier Dieu et va lui demander d'accepter Chérifa dans son paradis.

Les deux protagonistes féminins de *Harraga*, Lamia et Chérifa, et Sofiane auquel on fait référence tout au long du roman, ont brûlé la route chacun à sa façon. L'Algérie pousse ses enfants à se faire harragas. Le macrocosme du livre qui est la ville d'Alger à l'époque contemporaine est un univers inquiétant. L'univers postcolonial, loin d'être idéal, est vu comme un espace redoutable à l'image des troubles qui ont eu lieu dans le pays durant les dernières décennies. La maison de Lamia est le microcosme où se déploie en grande partie le discours de Lamia. La maison est hantée par le passé colonial de l'Algérie mais la cohabitation de Lamia avec ces fantômes se passe pour le moins dans la cordialité. La dernière maison qui héberge Chérifa et son bébé est un vestige de l'époque colonial. Le couvent où la petite Louiza voit le jour, au contraire du microcosme et du macrocosme, est un espace bienveillant, qui appartient au passé colonial. Cette deuxième Louiza sera harraga de naissance comme l'annonce le poème final de Lamia :

Louiza, ma vie
Quand le soleil se lèvera
Sur ton premier printemps
Nous serons loin
Ainsi vont les harragas

Mon enfant
Mon amour
Mon cœur, ma vie
Comme ta mère, ma fille,
Nous serons des harragas . (p. 317)

NOTES

1 www.académie-française.fr/grand-prix-de-la-francophonie

2 cf. Boualem Sansal 'Square', le 5 janvier 2013, disponible sur le site: http://www.youtube.com/watch?v=-s7WqSYf4y4

3 Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Puf, p. 134, 1999.

4 les références indiquées entre parenthèses renvoient à l'édition *Harraga*, Gallimard (Collection Folio), 2005.

5 Jean-Marc Moura, opus cité, p. 138.

LE MYSTÈRE DU VOYAGE À TRAVERS BYZANCE ET PHENOMENOLOGIE DE LA PERCEPTION DES ETRANGERS

Gülser ÇETİN*

LE MYSTÈRE DU VOYAGE À TRAVERS BYZANCE ET PHENOMENOLOGIE DE LA PERCEPTION DES ETRANGERS

Produite sur la matrice du roman policier, *Meurtre à Byzance* offre une peinture ironique des sociétés occidentales globalisées. Julia Kristeva sonde le mystère de l'exil et du voyage afin de dévoiler son sens ambigu: Salut ou Perte pour la personne, guerre et/ou paix dans le monde globalisé mais désuni. Sebastian Chrest-Jones essaie de trouver les voies possibles de la paix entre son double homicide et son sur-moi, épris de la Byzance médiévale, et au bout de son pèlerinage spirituel, il s'érige en homme Augustinien. L'amour de la Femme-Reine-Mère, la reconnaissance du Yin en soi, s'avèrent être indispensable pour la pacification de la pulsion de la mort.

Mots-clés: *Julia Kristeva, exil, voyage, Byzance, modernité, post-modernité, roman, polar.*

THE MYSTERY OF JOURNEY THROUGH BYZANTIUM AND THE PHENOMENOLOGY OF THE FOREIGNERS PERCEPTION

Murder in Byzantium is written using the thriller's framework. This novel offers an ironic portrait of globalized western societies. The author of this novel, Julia Kristeva, explores the mystery of the exile to reveal an ambiguous sense: Salvation or Ruination, for the person, war and/or peace in the globalized but disunited world. Chrest-Jones tries to find the ways to establish the peace between his homicidal alter-ego and him-self who was in love with medieval Byzantium; so that he can became an Augustinian person. Love of the Woman-Queen-Mother and the recognition of the Yin is required to pacify the drive of the death.

Keywords: *Julia Kristeva, exile, journey, Byzantium, modernity, post-modernity, novel, thriller.*

Julia Kristeva, psychanaliste, sémioticienne et théoricienne de la littérature de renommée, excelle aussi dans le domaine de l'écriture de romans. *Meurtre à Byzance*, simule le roman policier, vue l'action principale, tout en déjouant le schéma de son intrigue par la sémiotique des caractères romanesques. Même si le sujet pourrait se résumer comme la recherche du serial killer, le roman offre une gallérie de profils de suspects: des nomades rêveurs, déséquilibrés et en conséqence, étant de potentiels criminels dangereux, à moins qu'ils ne retrouvent le Salut dans le pèlerinage des

* Maître de Conférences au Départment de Langue et de Littérature françaises de l'Université d'Ankara.
cetin@ankara.edu.tr

lieux de mémoire. En outre, les rôles thématiques tels que L'Homme Augustinien, Le Pacificateur, le Purificateur, les Croisés (du Bien et du Mal)- distribués aux actants, dans le roman, contribuent à créer un climat spirituel qui dépasse l'horizon d'attente d'un polar typique. Et en effet, on voit les divers aspects de la personnalité intellectuelle multiforme de l'écrivaine française s'incarner et se prolonger dans les personnages fictifs qu'elle crée. Autant dire que dans ce roman Julia Kristeva s'écrit, se réécrit et *se voyage*[1], selon une forme verbale singulière qui lui est propre.

Tout en étant le roman d'Animaux Associaux et problématiques dont s'occupe Northrop Rilsky, le commissaire Santa-Barbarois, afin d'assurer la sécurité de la société, tout dans le texte fonctionne par paires d'opposition pertinente, porteuses de sens et vérité existentielle et phénoménologique: Orient/Occident, Guerre/Paix, Homme/Femme, Moi/Toi, Nous/Vous, Identité/Altérité. Et en vérité la romancière fait état de notre monde désemparé et désuni, ainsi qu'elle établit le diagnostic psychanalitique de l'Homme agressif moderne, car aliéné et déchiré.

Sébastian Chrest-Jones, que relie un lien parental bien particulier à ce même commissaire Rilsky- bien que moins âgé, C/J est l'oncle de celui-ci- compense le manque du foyer paternel ainsi que de l'affection maternelle en se bâtissant une demeure faite de silence et de solitude qu'il quitte rarement. Le lien saugrenu parental permet de distinguer entre le fils légitime, *l'enfant roi*[2] et le *bébé mal né*; le premier est rassasié d'amour maternel, et paternel, voilà pourquoi, plus chanceux, plus à l'aise, avec un relativement plus riche réseau social et plus réussi dans ses relations avec la femme bien aimée (Stéphanie Delacour) et autres collègues, bref, avec plus de vitalité et de chances de survie. De l'autre côté, Sébastian Chrest-Jones, fils surnuméraire, illégitime, fruit d'une relation adultère entre une femme de condition plus que modeste, Tracy Jones et un beau médecin d'un certain âge, Sylvester Chrest, un immigré bulgare Santa-Barbarois. Northrop Rilsky a de vagues souvenirs de l'enfance de son oncle qui et son cadet, déjà dans les ténèbres, seul et malheureux[3]. Le commissaire Santa-Barbarois dresse le portrait psychiatrique d'un criminel potentiel tout en se rendant compte du lien parental assymétrique et incongru qui les relie: Sebastian serait-il son double Purificateur ou le serial killer, tapi dans l'ombre du subconscient du commissaire de la police?

> *Pauvre Sebastian qui cherchait, paraît-il, les gènes de son destin d'enfant surnuméraire dans les chroniques des Croisés! En plein Santa-Barbara où personne n'avait jamais entendu parler de Godefroi de Bouillon, de Pierre l'Ermite ni d'Anne Comnène! Byzance que tout ça, (...) le commissaire en personne, homme rationnel dont la rectitude de jugement était supposée protéger le pays de tous les cinglés possibles et imaginables, se laissait prendre lui-même au jeu, se fourvoyait, c'est bien ça, sur les traces de son double negatif. (Kristeva 2004:101)*

Par ailleurs, Sébastian au double nom est marqué à jamais par la honte du péché de la mère, ce qui le prédispose à la mélancolie sombre et maladive constante. *Le bâtard mal aimé, le fils surnuméraire du père Chrest n'en aurait donc jamais fini avec son propre passé (Kristeva 2004: 226)*

Ceci explique ses relations problématiques avec son épouse Hermine et son incapacité à communiquer avec elle, femme frigide et hystérique. Sébastian qui est un historien et chef de laboratoire de recherches sur les migrations des populations entretient une liaison affective avec sa collègue Fa-Chang. Le jour où il obtient le titre de Docteur Honoris Causa, Chrest-Jones étrangle la femme qui porte son enfant. C'est que ce *(...) schizo super-angoissé*[4] ne veut de personne de son époque; et qui plus est, l'historien des migrations orné d'un haut titre académique cherche la preuve qu'il existe, dans le passé recomposé et même réinventé de la première Croisade du XI^{ème} siècle:

> *(...)son amour pour elle s'est incorporé à son raisonnement d'historien, et ça lui ouvre des yeux neufs- les yeux d'Anne portés sur notre monde à nous.(...) Son amour, aveugle et forcément déformant, perçoit des vérités que la science ne voit pas (...)(Kristeva 2004:219)*

Puisque Sébastian tolère mal le tapage de la vie quotidienne, il s'enfuit et on dirait qu'il s'installe définitivement dans son mutisme. La langue de Sebastian est *une langue de silence.*[5] Sebastian ne parle pas. C'est soit Hermine qui rapporte ses paroles, soit Minaldi qui transmet ses idées sur la nécessité de restreindre le flux migratoire au pays. D'ailleurs, il est porté disparu. Par contre, il écrit un roman électronique, il fait des recherches, fouille les archives, lit l'*Alexiade* écrit par la Princesse byzantine, Anne Comnène. Le travail que mène l'historien apparemment n'intéresse personne: ni sa femme, ni son assistant Minaldi. Pourtant, la journaliste de *l'Evénement de Paris* y découvre une mine de richesse intellectuelle et, même une beauté exotique, celle de la Byzance orientale. Le regard de Sebastian est orienté vers le passé. Abreuvé dans la narration épique, mais en même temps, critique et ironique de l'*Alexiade*, Sebastian tient le miroir à son époque.

> *La lointaine histoire et la vie contemporaine, les documents et les hypothèses s'entremêlaient, le propulsaient dans une néo-réalité qui n'avait sa place ni à Santa Barbara ni à Byzance, ni au XI^{e} ni au XXI^{e} siècle- mais où donc?(Kristeva 2004:47)*

La romancière se forge une technique narrative bien sophistiquée: la voix de Sebastian est accompagnée soit de celle de Stéphanie Delacour, la journaliste parisienne, soit de la narratrice anonyme qui rapporte en focalisation externe les faits et gestes du fugitif, ayant disparu après le meurtre de sa maîtresse et collègue

chinoise Fa Chang. Le rôle de narratrice est attribué à Stéphanie Delacour qui prend connaissance du roman électronique de Chrest-Jones et fait une lecture commentée et psychanalitique du *Roman d'Anne Comnène*. De telle sorte que la deuxième partie du chapitre IV s'intitule Le *Roman d'Anne Comnène* raconté par Stéphanie Delacour[6]. De cette manière Stéphanie, "l'amoureuse" accède au texte, sur le PC, qui cache les pulsions inconscientes du Croisé que Chrest-Jones est devenu. Cette étude psychanalitique du cas Chrest-Jones serait le moyen de pénétrer le mystère du voyage qui se transforme en Passion rédemptrice et expiatoire:

> *Cet homme est dangereux, tu comprends: il poursuit un rêve, il aime l'amour de l'amour, et tout le reste –c'est-à-dire tout- ne peut que le décevoir. Que peut faire un exalté qu'aucune réalité n'est en mesure de satisfaire. Il fait une fugue, il se suicide, il se "croise", il s'embarque pour une guerre sainte, devient terroriste, intégriste, kamikaze.(Kristeva 2004:250)*

Stéphanie Delacour adopte le point de vue de Sebastian, car même si son voyage se pose comme but essentiel de se construire lui-même une appartenance aux origines bulgaro-byzantines qui lui tiendrait lieu de Père, elle apprécie particulièrement le raisonnement de l'historien qui essaie de revoir sous une autre lumière les événements actuels: la Croisade lancée par le Président américain George Bush en Irak, la destruction par les terroristes du WTC, le 11 septembre 2001... Les déçus modernes anxieux recherchent constamment l'apaisement et l'harmonie, d'un côté et les voies de la réconciliation avec l'Autre, avec l'Etranger:

> *(...) Adhémar avait transmis à son neveu Ebrard le sens eschatologique de cette paix de Dieu: celui de la trêve de Dieu, qui suspendait la vengeance quand il le fallait. La doctrine originelle de l'Evangile et de l'Eglise primitive ne professait-elle pas qu'au commencement était l'amour?(...)La Croisade de reconquête est-elle une guerre sainte, (...) Ou bien doit-elle rester un acte d'amour et, si oui, comment?Voilà le problème. (Kristeva 2004:241)*

Le Roman d'Anne et la quête folle de Sebastian incitent la narratrice principale, Stéphanie, à sonder *la grotte archaïque* du subconscient humain ainsi que son for intérieur. L'étape finale de la Croisade de Sebastian, c'est la Cathédrale du Puy-en-Velay, d'où partirent les premiers Croisés à destination de Jérusalem en chantant *Salve Regina*. L'amour de la Vierge Marie, qui est aussi *la Mère du Verbe*[7] vient combler le néant existentiel camusien chez Chrest-Jones. L'amour de la Mère guérit les maladies de l'âme, même on peut dire qu'il ravive l'âme humaine de l'Être moderne mécanique et même robotisé. L'autorité paternelle et l'affection maternelle sont indispensables pour la constitution de la personnalité. L'une purifie, l'autre pacifie *ce mâle fanatisme monothéiste*[8] chez le guerrier. L'autorité paternelle est purificatrice dans la mesure où elle préserve du Mal, sans pour autant soumettre

le Fils. Le Père s'institue comme une autorité qui punit le péché et aide son Fils à corriger sa faute sans lui enlever son indépendance. De même, dans le monde idéal que l'on puisse imaginer, l'amour de la Mère a l'effet de pacifier la rage destructrice des combattants de la cause de la Pureté et de l'Infini. Autrement dit, la foi en la bonté du Père, d'un côté et la piété de la Femme-Reine-Mère s'avère être nécessaires pour la constitution de l'Être Social et pour sa félicité.

> *En réalité, tout le monde pleure l'absence des pères, ils ne tiennent plus leur place et pas mieux leur rôle, n'est-ce pas, d'où cette déplorable carence d'autorité, (...). Mais les mères, quand elles nous manquent parce qu'elles sont déprimées, amoureuses, frigides, débordées, étrangères, restées au pays, ou mortes, (...) bref parce qu'elles sont comme elles sont, tout court, c'est-à-dire qu'elles ne tiennent pas du tout leur rôle, mais alors pas du tout, qui s'en soucie? (Kristeva 2004:419)*

Par ailleurs, leur manque provoque de graves déséquilibres mentaux et psychologiques. La vie de tels psychopathes se transforme en suites de crises d'aliénation psychotique:

> *Mais l'âme, l'âme? Il n'y a plus d'âme parce qu'il n'y a plus de mère. Et le migrant qui la fuit, ou qu'on a contraint à la fuir, il n'est pas heureux, (...) il ne pourra jamais être heureux. (Kristeva 2004:419-420)*

Les personnages de Sebastian et de Xiao Chang, (et celui-ci est obsédé par sa passion pour sa soeur jumelle), représentent des figures d'étrangers associaux à caractère psychopathologique. Tous les deux commettent des crimes: Sebastian tue Fa Chang, dont le frère jumeau tue Chrest-Jones. En outre, Xiao Chang est le tueur en série qui a assassiné Minaldi.Tandis que Sebastian part à la recherche du temps de son ancêtre présupposé Ebrard de Pagan ou Ebrard de Payns, dans l'espoir de retrouver le temps et l'espace du Père et de la Femme Idéale, *Wuxian, alias L'Infini*[9] veut purifier le monde par le Feu de la punition et cherche en même temps à se purger du résidu féminin embryonnaire, postnatal qui s'est conservé en lui. En d'autres termes, le yin et le yang ne se conjuguent pas chez lui, ce qui l'empêche d'atteindre l'état de l'Un harmonieux. Au contraire, il s'agit, dans son cas d'un divorce brutal et dramatique intrapersonnelle. Le yin étant réduit au néant, la personnalité en devient complètement altérée, car *dépourvu d'intériorité.*[10]

Stéphanie Delacour et son hôte-amant Santa-Barbarois Northrop Rilsky se situent du bon côté de ceux qui se sentent plus à l'aise.

> *La jouissance est l'étrangeté intime que nous recherchons dans le cours banal de nos vies-une étrangeté qui nous constitue, mais elle peut se figer en douloureux destin ou, avec un peu de chance, se transfigurer en merveilleuse disponibilité. (Kristeva 2004:139)*

Pourtant, tous les deux sont descendants d'immigrés, comme le sont Sebastian et Xiao. C'est que le couple Stéphanie / Northrop sait jouir de son étrangeté. Le mal-être de Sebastian et plus encore celui de son tueur, tient plutôt de l'incapacité à s'adapter au dynamisme du monde et de l'inaptitude à la jouissance de son étrangeté. Néanmoins, Sebastian se distingue par le fait qu'il trouve, après l'épisode du crime, sa raison d'être en réactualisant le message des croisés mystiques qui ont abandonné leurs armes pour cultiver leur jardin. Eux, ils s'étaient inspirés de l'Ancien Testament, il s'agissait pour eux de *puiser dans les guerres de l'Eternel*[11]. C'est dire que dans sa croisade à rebours, Chrest-Jones a la révélation du potentiel créatif de l'affranchissement de soi dans la souffrance de l'exil. En vérité, c'est au cours de ce pèlerinage que Sebastian bâtit son monde intérieur, où il se réconcilie avec son double blaissé, et où il panse ses plaies saignantes de bâtard rejeté. Il se forme son propre univers, exclusivement fait d'églises anciennes, d'icônes bulgares, de fresques et il se délecte de leur beauté mystique. Bref, il retrouve une vie pleine de spiritualité; en outre, il atteint l'état de complétude en conjuguant le plaisir corporel avec la jouissance spirituelle:

> *Fallait-il enrager comme ces sombres sujets balkaniques, éternels méconnus du prétentieux Occident? Ou s'emplir de la fierté des novateurs qui ne perdent jamais l'espoir d'être découverts un jour, précurseurs insoupçonnés des vraies valeurs? Ballotté entre l'une et l'autre aigreur, C/J s'apaise peintre médiéval. (Kristeva 2004:139)*

La lecture du *Roman d'Anne*, se transforme en une aventure spirituelle pour la narratrice elle-même et en plus, lui redonne l'espoir de remédier à la nausée profonde qu'elle éprouve face à la vulgarité des romans produits en série par des écrivains d'autoficiton, ainsi que par le niveau intellectuel de l'homme moderne qui est formé exclusivement par la télévision. *(...) l'image s'efforce d'endormir "la pulsion" et il n'y a de pulsion que de mort (Kristeva 2004:153)*

L'esthétique, qu'elle soit celle de la psychée, du message textuel ou des images, elle manque cruellement dans les sociétés à l'époque post-moderne. La beauté du Verbe, du geste et de la parole est rare. En ce qui concerne l'éthique, elle est réduite aux slogans faciles des militants divers.

Dans cette inflation de romans best-seller, dont la majorité cultive le simple, le facile, l'instinctif et joue sur le primitif subliminal, la romancière s'obstine à mener son enquête dans les sphères du spirituel et s'aventure dans l'écriture du polar mystique et métaphysique

En conclusion, tels qu'il est expériementé dans *Meurtre à Byzance*, le voyage vers l'ailleurs, prend le sens de l'apprentissage et de la formation de type pascalien: on a besoin de savoir mais aussi de croire. D'un autre côté, l'exil et toute sorte de

migration des hommes se révèlent comme prétexte de dépassement de son ego et de maturation du Moi, par voie de métissage et de croisement avec l'Autre: *(...) comme un rêve de transcendance, de sublimité, de mixité. (Kristeva 2006:178)*

On a vraiment besoin de penser autrement la question de la paix, qu'elle soit intérieure, interpersonelle ou internationale, comme: *(...) une lancinante mise en question par l'hérésie toujours recommancée. (Kristeva 2004:165)*

Tolérant envers son étrangeté propre, on le deviendrait envers l'Autre. Et ceci fait déjà rêver d'un monde s'étant affranchi du schisme entre Orient et Occident et s'étant unifiées autour de valeurs du Beau, du Bien et de la Vérité humaine.

NOTES

1 Kristeva, Julia, *Meurtre à Byzance, Fayard,* Livre de Poche, 2004, p.163.
2 Kristeva, op.cit.,p.118.
3 İbid., même page.
4 İbid.p.265.
5 İbid., p.108.
6 İbid., p.211.
7 Kristeva, op.cit.,p.360.
8 İbi., p.321.
9 İbid., p.410.
10 İbid., p.410.
11 İbid., p.241.

BIBLIOGRAPHIE

1. Kristeva, Julia, *Meurtre à Byzance*, Fayard, Livre de Poche, 2004.
2. Kristeva, J., *Étrangers à nous-mêmes*, Gallimard, Folio essai, 1988.
3. Kristeva, J., *Kadın Dehası, Hannah Arendt*, Pinhan, İstanbul, 2012.
4. Etensel Ildem, Arzu, *La Byzantine Julia Kristeva*, La francophonie dans les Balkans, Paris, Publisud, 2005.
5. Erlat, Jale; Kasap, Özlem, *Fransız Edebiyatında Kadın Yazarlar,* Bilgesu Yayıncılık, 2011.

KURMACA ESERLERDE PİÇLER

Ekrem AKSOY*

LES BÂTARDS DANS LES TEXTES DE FICTION

Quels qu'aient été, à travers l'histoire, les tentatives de l'état ou de la religion pour contrôler la sexualité, ces instances n'ont pu empêcher la tromperie d'un des conjoints ou les relations hors mariage. Malgré le rejet et l'opprobre dont les personnes issues de ce type de relations (bâtards, illégitimes ou adultérins) firent l'objet, elles ont non seulement poursuivi leur existence mais, dans certains cas, se sont également élevées dans la société où elles rencontrèrent le succès. Ainsi, en France, depuis les épopées du moyen-âge jusqu'aux œuvres de fiction du 20ème siècle, les bâtards se sont fait une place dans la littérature. Pourtant, alors qu'au début on qualifiait de « bâtard » ceux qui, parmi les nobles, ne respectaient pas les normes sociales ou ceux qui trahissaient leurs compagnons de route ou d'arme, bref que les «illégitimes» représentaient le mal et le négatif, parallèlement à la montée de la bourgeoisie et aux changements intervenus dans la structure familiale et sociale, on les voit progressivement envahir les pages de fiction d'une manière plus positive. Du Candide de Voltaire, aux Goetz et Georges Valéra de Sartre en passant par le Figaro de Beaumarchais et le Bernard des Faux-monnayeurs, les illégitimes tiennent les seconds et troisièmes rôles (*à l'exception du caractère principal du roman autobiographique de Violette Leduc)* dans de nombreuses pièces de théâtre et de nombreux romans et se font remarquer pour leur intelligence, leurs talents et leur honnêteté.

Mots-clés : *structure économique, sexualité, mariage, famille, bâtard, littérature, fiction, histoire.*

BASTARDS IN FICTION

Even though religion and the state have tried to keep a leash on extra-maritial relations between man and woman throughout history, these two institutions have not been able to put a stop to illicit relations. The fruits of such unions, though shunned by the societies in which they lived, have survived throughout history and some have even prospered and become the subject of of stories all the way from France in the Mddile Ages to the 20th century. Initially, not only people born of 'unholy unions' but aristocrats not abiding by the laws of their societies or the creeds of their milieu were also deemed as bastards by their peers when they failed to exhibit traits of being unfaithful etc. In line with the rise of the the burgoiseand the notion of family and hearth, in many works including Voltaire's Candide, Beaumarchais's Figaro'su or Bernard or J.-P. Sartre's Goetz and Georges Valéra's, there have been examples of characters who were born out of wedlock being portrayed as clever, efficient, sympathetic and in a word nicely by the authors.

Keywords: *economic structure, sex, marriage, family, bastard, literature, fiction, history.*

---

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Emekli Öğretim Üyesi
eaksoy@hacettepe.edu.tr

İnsan yavrusu da ergenleşince karşı cinse ilgi duymaya başlar. Bu ilgi, zamanla, türün çoğalması, neslin sürdürülmesi için bir kadınla bir erkeğin çocuk yapıp büyütmek üzere bir araya gelip birlikte yaşamaları sonucunu doğurabilir. Ancak tarih boyunca bu birlikteliğin yasal olmasına, dinî ya da -laikliğin toplum yaşamına girmesinden bu yana- resmî veya hem dinî hem resmî nikâhla başlatılıp sürmesine dikkat edilmiştir genellikle; çünkü nikâhsız yaşayan çiftlere iyi gözle bakılmadığı gibi evlilik dışı çocuklar da pek kabul görmemiş, veled-i zina, nesebi gayri sahih, gayri meşru, piç olarak nitelenmiştir. Eski Yunan dünyasında ölümsüz tanrıların ölümlülerle birleşmelerinden doğan çocuklar, öteki insanlara göre kimi üstünlüklerinin olmasına karşılık, yine de parmakla gösteriliyorlardı; *Kral Arthur* söylencesinin bir *incubus*'un / şeytanın bir ölümlü kadından peydahladığı büyücüsü *Merlin* de öyle. Yine tarihte, örneğin Roma İmparatorluğunda tam yurttaş *sayılmak için hukukî bir evlenmeden doğmak yahut kendisine yurddaşlık hakkı verilmiş olmak gerekiyordu. Erken zamanın yurddaşları kendilerine baba-çocukları (patricii) diyorlar; bunun sebebi ihtimal sonraları bile aralarında gerçek anlamda bir evlenme bulunmayan kölelerle kendileri arasındaki zıtlığı belirtmekti. Particiler* (Patriciler olmalı) *bu adı kendilerine plebeiler katıldıktan sonra da kullanadurdular.*[1] Bir başka deyişle yurttaşlık haklarından yararlanan *patrici*'lerin (baba çocukları) bir nesep sorunu yoktu ama *pleb*lerin, avamın, alt sınıfların çocuklarının babalarının kim olduğu her zaman bilinmezdi. Stedhal'in *Kızıl ile Kara*'sının kahramanının anne ve babası her ne kadar evli idiyseler de yazar onun *pleb*lerden olduğunu söyleyerek bir üst sınıfa geçemeyecek, geçmemesi gereken önemsiz bir kişi olduğuna mı işaret etmek istemektedir acaba? Emile Zola'nın *Germinal*'indeki yalnızca bir veya iki çocuğu olan burjuva aileler Roma İmparatorluğunun *patrici*lerini, çok çocuklu işçi aileleri de *pleb*lerini anımsatmaktadır okuyucuya.

Tektanrılı üç dinin üçü de zinayı yasaklamıştır ama evlilik dışı ilişkilerden doğan çocukları aynı gözle görmezler. Eski Ahit *nameşru çocuk RABBİN cemaatine girmeyecektir; kendinden olanlardan hiç biri, hattâ onuncu nesle kadar, RABBİN cemaatine girmeyecektir* (Tensiye, 2) derken,[2] İslam ilahiyatçıları Kur'an'ın *hiç bir günahkâr başkasının yükünü taşımaz* (En'am, 164, İsra, 15), *hiçbir günahkâr bir başkasının günahını yüklenmez,* (Fâtır, 18, Zümer, 7) *hiçbir günahkâr bir başka günahkârın yükünü sırtlamaz* (Necm, 38) diyen âyetlere dayanarak anne-babanın günahı nedeniyle evlilik dışı çocukların suçlanamayacakları yorumunu yaparlar. Ancak Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Piç* başlıklı şiirinin son iki dizesi,

İki kattır azabın günahı işleyenden
Anana "kahpe" derler, sana "kahpenin piçi"

Türk toplumundaki genel uygulamanın –şair aynı düşünceye katılmasa da- bu yorumla hiç uyuşmadığını gösterir.

Ömer Seyfettin'in de "piç"i konu alan bir öyküsü var: anlatıcı 1912'de Libya'yı işgal eden İtalyanlara karşı savaşmaya giderken orta öğrenim yıllarında aynı sınıfı paylaştığı Ahmet Nihat ile karşılaşır Kahire'nin bir lokantasında. Okuldayken kendisini türk ve müslüman olan her şeyden uzak gören, görünüşü ve davranışları ile bir fransıza benzeyen bu arkadaşlarına öğrenciler tâ o zamandan Frenk Ahmet adını vermişlerdir. Aralarında geçen konuşma sırasında *Mısır gibi hiç olmazsa isimce* (!) *Müslüman sayılan bir memlekette* gereksiz ve anlamsız bir biçimde şapka giyen (!) Frenk Ahmet yaşam öyküsünü anlatır: *haşin* kocasından çocuğu olmadığı için şiddet gören *gayet narin ve nazik bir Çerkes* olan annesi, ölüm döşeğindeyken, oğluna gerçek babasının, kocası olan Türk değil, kendisini tedavi ederken ilişkide bulunduğu fransız doktor Dubois olduğunu; babası Fransa'ya dönerken onları da yanında götürmeyi istediğini ama kendisinin bu öneriyi kabul etmediğini itiraf etmiştir. Bunu duyan anlatıcı *anladım, lâkin Türk değilmişsiniz ki... Piçmişsiniz!... Pierre Dubois ile konuşacak bir şeyim yok!*[3] diyerek selâm bile vermeden hemen ondan uzaklaşır. Anlatıcı, öykü boyunca, Frenk Ahmet'e hiç olumlu bakmadığından okuyucu yazarın *soydur çeker* atasözü ile *piç* hakkında toplumda var olan genel kanıyı doğrulatmak istediği düşüncesine kapılabilir. Oysa asıl sorun, Ahmet Nihat'ın piç olması değil, daha çok Türk düşmanı, Türklük düşmanı olmasıdır. Zira oteline döndüğünde anlatıcı sabaha kadar hiç uyumaz ve şunları geçirir kafasından ve Ömer Seyfettin öyküyü

> *Hep Ahmet Nihat'ın mektepteki tatsız, biçimsiz hallerini ve soğuk reveranslarını, garip vaziyetlerini düşünüyor ve sonra İstanbul'da Türklüğünü inkâr eden, Türklükten nefret eden, Türklüğü hakir görüp bütün varlıklarıyla Avrupalılaşmaya çalışan uzun tırnaklı, son moda esvaplı, tek gözlüklü züppeleri hatırlıyor, içimden: "Acaba bunların da hepsi piç mi? Hepsinin anneleri Beyoğlu'ndan mı gebe kaldı?" diyor; korkunç kâbuslar arasında yırtılmış al ve harap hilâller içinde yükselen tunç ve ateş renginde büyük, siyah ve kanlı haçlar görüyordum."*[4] sözleriyle bitirir.

*"Piç"*liğin muğlâk bir kavram, toplum açısından her zaman bilinebilecek bir durum olmadığı açık. Frenk Ahmet piç olduğunu annesinden öğrenip kendisi de söylemeseydi onun öyle olduğunu ne anlatıcı bilebilirdi ne de okuyucu. Ayrıca, özellikle Ortaçağda, cami kapılarında, kilise avlularında bulunan terkedilmiş bebek / çocuk sayısı hiç de az değildi. Bunun en ilginç örneğini 945 yılında Auvergne'de Aurillac Manastırının kapısına bırakılan ve II. Sylvestre adıyla 999'da papa olan (ölümü 1003) Aurillac'lı Gerbert'dir.[5] 1402'de Ankara savaşında yenilen Yıldırım Bayezid'in karısına Timur'un aşağılayıcı, alçaltıcı davranışı nedeniyle daha sonraki Osmanlı padişahlarının nikâhlanmadıklarını, dolayısıyla Hürrem Sultan'ın çocuklarına kadar şehzadelerin nikâhsız birlikteliklerden doğduklarını yazar tarihçiler. İslam dünyasında bulunmuş, ana-babası kaybolmuş, dolayısıyla bilinmeyen çocuklara Abdullah (Allahın kulu) adı verilirmiş. Ancak ne bulunmuş bu

müslüman çocukların, ne Aurillac'lı Gerbert'nin, ne de Yıldırım Bayezid'den sonra Sarı selime kadar tahta çıkan Osmanlı padişahlarının *piç* olarak nitelendirildiklerine rastlanmaz.

Hıristiyan dünya ile müslüman dünya arasında bir de şu fark vardır: Birincide tek evlilik, ikincideyse çok evlilik geçerli olmuştur. İkincide bir erkeğin -nikâhlıysa- ikinci, üçüncü, dördüncü eşinden çocukları piç değildir ama katolik dünyada nikâhlı tek eşten başkasından doğan bir çocuk en azından *enfant naturel*, doğal çocuk, evlilik dışı, gayri meşru görülür: örneğin Guillaume Apollinaire ya da *Le Fils naturel* (Gayri meşru Çocuk) başlıklı bir oyun da yazmış olan oğul Alexandre Dumas. İki dünya arasında bir başka fark da, Kutsal Kitaplarının söylediklerinin aksine piç, evlilik dışı, gayri meşru çocuklara içinde bulundukları toplumların yaklaşımıdır. Müslümanlarda, *iki kattır azabı günahı işleyenden, ana*(sı)*na "kahpe" derler,* kendisine *kahpenin piçi.* Buna karşılık kendine özgü güçlü bir yapılanması ve düzeni olan Katolik dininde, örneğin Fransa'da, her ne kadar evlilik dışı çocukların durumları yüzlerine vuruluyor, ayıplanıyor, olumsuzluk içeriyor olsa da, onlar *aşk çocuğu* olarak da görülüyor; özellikle soylu kesimde birçoğu babaları tarafından yasal olarak tanınıyorlardı da.

İlk baskısı 1938'de yapılan tek romanı *Üç İstanbul*'da kişilerden birine *Avrupa'da kontlar, dükler hep müseccel piçtir yahu, bilmez misin?*[6] dedirten Mithat Cemal Kuntay'ın da belirttiği gibi, tarihi, İslam'ın Avrupa içinde ilerleyişini Poitiers'de durduran Charles Martel'den (688–741) İngiltere'yi fethederek bu ülkenin kralı olan ve Fatih ya da Piç Guillaume da denilen Normandiya Dükü'ne (1027–1087) kadar çok sayıda gayri meşru şöhretlerle dolu Fransa'nın edebiyatında bu insanların yerinin olmaması düşünülemez. Bunlardan ilk akla gelen *kendisine en çok benzeyen çocuklarının karısından değil, metreslerinden olan çocukları olduğunu birçok kez krala* (II. Henri'ye) *söyleyen Montmorency Dükünden kraliçenin nefret ettiğinin* anlatıldığı Madame de Lafayette'in *Clèves Prensesi*'dir.[7] Böyle bir durumun kadınların yaşadığı harem bölümünün sıkı denetim altında tutulduğu Osmanlı sarayı için söz konusu ol-a-mayacağı söylenemez. Zira Kanunî ile Hürrem üzerine 4 tarihî roman kaleme almış olan Cahit Ülkü, 4. cilt *Son Hazaryalı*'da, 11. padişah 2. Selim'in babası Portekiz'de hekimlik yapan ve hareme Hürrem'in doktoru olarak giren yahudi Samuel Bendaste olduğundan Sultan Süleyman'a hiç benzemediğini yazar; adının da gösterdiği gibi Sarı Selimdir o.

Aşamalandırılmış (hiyerarşize) bir toplum biçiminin görüldüğü Orta Çağ Fransa'sında, her ne kadar 8. yüzyılın başında bile nikâhsız birliktelikler hâlâ çok sık görülmekte ve unvan ya da iktidar devrinde herhangi bir sakınca doğurmuyorsa da, soylular arasından sınıfının kurallarının gerektirdiği bir biçimde davranmayan, yol ya da silah arkadaşlarına ihanet eden kimseler ya piç idiler ya da piç olarak nitelendirilmekteydiler. O dönemin destanları toplumla bütünleşmekte güçlük çeken,

dolayısıyla kendini toplumun dışında bulan piç kahramanlarla doludur, *Raoul de Cambrai* (Cambrai'li Raoul) destanındaki Bernier gibi. Ancak piç bir kahraman Fransız edebiyat dünyasına ilk olarak çekingen bir biçimde ve durumu sanki belli etmemeye çalışarak, *latife, ama daha çok, bağımsızlık duygusunun aşırı bir belirtisi olarak* ... kendisinin de bir *piç olduğunu, annesinin bir subayla kurduğu ilişkiden dünyaya geldiğini*[8] söyleyen Voltaire'in Candide'i ile boy göstermiştir denebilir. Çekingen bir biçimdedir çünkü yazar, *Doktor Ralph'ın Almanca kitabından çevrilmiştir. Bundan başka 1759 yılında Minden'de öldüğü zaman Doktorun cebinden çıkan ilâveler de*[9] kitapta yer almaktadır notuyla başlar öyküsüne. Bir başka deyişle Candide bir fransız değil, *Vestefalya'da, Baron Thunder-ten-Tronck'un şatosunda* doğmuş bir almandır. Durumu açıkça belli değildir de. Zira *evin emekli hizmetçileri onun, Baron'un kızkardeşiyle yakınlarda oturan iyi, kibar bir kişizadenin çocuğu* olduğunu açıkça söylemezler ama *olduğundan şüphe ederlerdi. Denildiğine göre Baron'un kızkardeşi bu kişizade ile evlenmek istememişti, çünkü bu kişizade atalarını ancak yetmiş birinci göbeğe kadar gösterebilmiş, şecerenin geri kalan kısmı da zamanın gadrına uğramıştı.* [10] Öyleyse Candide soylu da kabul edilebilir burjuva da. Soylular arasında bir burjuva da olsa, o bir piçtir dönemin anlayışına göre.

Ancak hayatta başarılı olmuş gayri meşru kişilerin tüm özelliklerini taşıyan bir kişiliktir Candide. *Muhakemesi oldukça doğru, zekâsı da oldukça basittir* ama baronun şatosundan kovulduğu andan başlayarak başına gelen bin bir felâketten kendini kurtarır. Başarılı olmadığı, ol-a-mayacağı hiçbir alan, hiçbir konu yoktur; çünkü her ne kadar kendisine *Monsieur de Voltaire* diye hitap edilmesinden, yâni başkalarının onu soylu görmelerinden çok hoşlanıyorsa da, onun felsefesine, öykülerine yükselen sınıf burjuvazinin dünya görüşü egemendir. Hızla 1789'a doğru evrilen Fransa'da bir burjuvanın başarısız olması düşünülemeyeceğinden Candide kendisini ortasında bulduğu savaştan, engizisyonun verdiği ceza sonucu Lizbon'da idam edilmekten ve açık denizde bir gemi kazası gibi daha birçok aksilikten burnu bile kanamadan kurtulur. Vestefalya'da başlayan macerasını Hollanda, İngiltere, Güney Amerika, İtalya'da sürdürdükten sonra İstanbul'da sonlandırır: bu geniş uzam, dünyanın 17., hattâ 16. yüzyıldan başlayarak Avrupa burjuvazisinin egemenlik alanına dönüştüğünün bir ifadesi olarak görülemez mi?

Burjuvazinin iktidara ortak olacağı 18. yüzyıl Fransa'sında soylu karşıtlığının tek örneği değildir Candide. Beaumarchais'nin yarattığı Figaro, tiyatro türünde bir yandan eski Yunan'da başlayıp, Lâtinlerle ve İtalyanların *komedya della arte*'si ile gelişen, Molière'de olgunluğa ulaşan klasik uşak tipini sürdürür, öte yandan da komediye toplumsal bir boyut katar. *Yalnızca doğmak zahmetine katlananların* (soyluların) *uşak* olabilecek *nitelikte pek çok efendi* tanıyıp tanımadığını sorarken kendisini efendisine eşit, hattâ üstün gördüğünü ifade edecek; *Sevil Berberi*'nde

soylu efendisi Kont Almaviva onun yardımları ile Rosine'i elde edebilecek ve evlenecektir. *Figaro'nun Düğünü*'nde ise ilk kez bir uşak bir oyunun baş kişisi olur: Figaro Kontes'in oda hizmetçisi ile evlenmek istemektedir, ama bir rakibi vardır: "ilk gece" ya da "senyör hakkı"nı kullanmak isteyen efendisi Kont Almaviva. 1789'un hemen öncesinde akıllı ve becerikli bir uşağın (burjuvanın) karşısında, soylu sınıftan bir kişi o kötü amacına ulaşamayacaktır doğal olarak; uşak ona engel olacaktır.

İmparatorluk süvarileri, Paul Morand'ın dediği gibi, dönemin Avrupa'sını piçlerle doldurmuş olsa da, [11] yumuşak huylu, her işin üstesinden -şu ya da bu biçimde, şu ya da bu nedenle- gelebilen, basit bir zekâsı, oldukça doğru bir muhakemesi olan Candide ile kurnaz, becerikli, efendisine eşit, hattâ ondan üstün bir uşak olan Figaro'nun ayarında bir piç kahramanın yeniden görülebilmesi için daha çok beklemek gerekecektir. Ama kimi eserlerde ikincil, üçüncül, önemli, önemsiz gayri meşru kişiler de yok değildir 19. yüzyıl Fransız edebiyatında. Balzac'ın *Kuzin Bette*'inin güzeller güzeli Bayan Marneff'i Napolyon'un ünlü generallerinden Montcornet'nin gayri meşru kızıdır. *Goriot Baba*'daki Victorine Taillefer Vautrin'in amacına ulaşmak için kullanmayı düşündüğü bir araçtır yalnızca. *Eugénie Grandet*'de Charles'ın annesi de *doğal çocuk*tur, bir başka deyişle piçtir. Acaba bu yüzden mi bu delikanlı, tüccar babasının iflasından sonra yaşamının ilk dönemini, özellikle Hindistan'daki yıllarını binbir güçlük içinde geçirmiştir ya da, tam tersi, yaşamının ikinci dönemini istediklerini elde ederek geçirecektir? *Sefiller*'in Euphrasie ya da annesi Fantine'in kendisini çağırdığı ve daha çok bilinen adıyla Cosette'i herhangi bir eylemde bulunmayan, önceleri kötü kaderin ve güçsüzlüğün bir simgesi, daha sonra ise Victor Hugo'nun *insan özünde iyidir* görüşünün kanıtlanmasına yardım edecek bir denektir sadece. 1887'de yazılıp 1889'da yayımlanan G. de Maupassant'ın *Pierre ile Jean* başlıklı eserinde Bay Roland'ın iki oğlundan büyüğü Pierre, yakın dostları Maréchal'in kardeşi Jean'a yüklüce bir miras bıraktığı için aile sırlarını araştıracak ve kardeşinin kendi babasının değil Bay Maréchal'in oğlu olduğunu ortaya çıkaracaktır.

Bir Delikanlı'nın Romanı'nın *elleri çok iri* olduğuna göre büyük olasılıkla proletaryadan gelen, ama üst sınıftan oldukları halde onu kendilerine eşit gören *elleri beyaz* öğrencilerin düzeyine çıkarılmış olmaktan da utanç duyan devrimci Dussardier'si[12] romanın, hattâ döneminin yükselmek isteyen tüm öteki gençleri gibi yaşamdan beklentilerini gerçekleştiremeden ölecektir: 4 Aralık 1851 olayları sırasında, sonradan polis memuru olan arkadaşı, eski yoldaşı Sénécal'in süngüsü altında son nefesini verirken *yaşasın Cumhuriyet* diye bağırarak ulaşmak istediği ülküsünden asla ödün vermeyeceğini gösterir. Yine aynı romanın baş kişisi Frédéric Moreau'nun parasız kaldığında kendisiyle evlenmeyi düşündüğü, ama arkadaşı Deslauriers ile evlendikten sonra bir şarkıcı ile kaçan Louise Roque da öyküde pek önemli bir yer tutmayan bir kişidir.

Taklidi olmaksızın *Bir Delikanlının Romanı* ile birçok bakımdan benzerlikler gösteren *Üç İstanbul*'daki *babası, anası meçhul bir veledi mader behata!.. Abdullah ve Havva'nın günahkâr oğlu*,[13] Tapu Müdürü Senih Efendi'nin dul karısı Macide Hanım'dan doğma ve romanın baş kişisi Adnan'dan olma, bir başka deyişle bu sonuncunun gayri meşru oğlu Benli Ahmet, Flaubert'in Dussardier'si ile Louise Roque'una karşılıktır denebilir mi? Önceleri bilmediği ama son duruşmada kendi oğlu olduğunu öğrendiği Benli Ahmet'in işlediği cinayetin davası görülürken karşı tarafın avukatlığını yaptığına ve bulduğu yalancı tanıklar yardımıyla kendi çocuğunu bizzat kendisi idama mahkûm ettirdiğine, bu yüzden ömrünün kalan son günlerini vicdan azabı çekerek geçirdiğine göre asıl mahkûm olan bizzat Adnan değil midir? Bu davayı kendisi üstlenmeyip ona gönderen eski bir siyasî hasmı ondan böylece intikam mı almıştır yoksa büyük çoğunluğun düşünce ya da davranışlarını biçimlendiren islamcı dünya görüşünde geçerliliğini hâlâ koruyan *ilahî adalet* mi gerçekleşmiştir?

Romanın, özellikle Fransız romanının, eski değerleri eleştiren ama bunların yerine yenilerini bulamamış toplumlara uygun bir tür olduğu söylenir. Sanayi devrimi feodal yapının geniş aile modeline son vermiş, 19. yüzyıl Avrupa toplumu da anne, baba ve 18 yaşından küçük çocuk-lar-dan oluşan çekirdek aileyi, hattâ bizzat aile kurumunu başka yolların yanı sıra romanlarda da sorgulamaya başlamıştır. Madame de Lafayette'in *Princesse de Clèves*'inden başlayarak fransız romanının temelini evlilik dışı ilişkiler ve karı ile kocadan birinin ötekini aldatması oluşturur. Bir başka deyişle evlilik kurumu, yüksek sınıflarda, karı ile kocanın birbirlerine başlangıçta duymuş olabileceği aşkı yok ettiği ya da edebileceği gibi, bir kez evlenildiğinde (ki çoğu kez yanlış evlilik yapılmaktadır) eşlerden hiçbirinin artık bir başkasını sevmesine izin vermemekte; bu durum erkeklerin metres, kadınların ise âşık edinmelerine yol açmaktadır. Bu yüzden bu kuruma *aşkın hapishanesi* gibi bakılmaktadır artık.

Yeni yeni oluşan işçi sınıfında ise durum çok farklıdır. Sanayileşme insanların köyden kente göç etmelerine yol açar; kente gelen ailelerin geçinebilmesi için erkeklerin yanı sıra kadınların ve çocukların da ev dışında çalışıp para kazanmaları zorunlu olur. Bu ise gençlerin ve kadınların içinde bulundukları durumun bilincine varmalarını, bireyleşmelerini sağlar. Ne var ki tek tek bireylerin ekonomik açıdan kendilerine yetememesi de aile kurumunu etkiler, nikâhlı birliktelikler azalmaya yüz tutar. Ayrıca çok sayıda işçinin çalıştığı sanayi kuruluşlarının bulunduğu kasaba ve kentlerdeki yeni yaşam biçimleri köylerdekine benzememektedir hiç: köyde herkes birbirini tanıyor ve göz altında tutuyorken, kimin ne yaptığı hemen öğrenilirken, kentlerde iki sokak ötede kimse kimseyi tanımamakta, dolayısıyla özellikle gençler davranışlarında özgür kalmaktadırlar. *Germinal*'de yaşlı kuşağın çocukları doğduğunda, örneğin Vincent Maheu'nün, öteki adı ile Bonnemort'un ve oğlu Toussaint Maheu'nün eşleriyle nikâhlı olup olmadıkları ya da ne zaman nikâhlandıkları bilinmemektedir. Buna karşılık 21 yaşındaki torun Zacharie ile

Levaque'ların kızı Philomène nikâhlı değildir ama iki çocukları vardır, hem oğlanın hem de kızın annesi evden bir maaşın uçup gitmemesi için çiftin evlenmesine karşı çıkarlar. Bu durum yalnızca Maheu ve Levaque aileleri ile sınırlı olmadığından birçok aldatma, birçok evlilik dışı ilişki ile anne-babası evlenmeksizin doğmuş birçok çocuk var bu romanda. Ama bunların hiçbirine *piç* damgası vurulmamaktadır; çünkü koşullar tümüyle değişmiştir. 20. yüzyılda ise insanların piç olduklarının gündeme getirilmesi, öne çıkarılması için o kişinin Orta Çağdakilere yüklenen hırsız, uğursuz, hain gibi sıfatlardan en az birine sahip olması gerekmektedir *Çiçeklerin Meryem Anası* ve *Gülün Mucizesi*'nde bir araya getirilen şiirlerle *Balkon, Hizmetçiler, Paravanalar* gibi oyunların yazarı Jean Genet gibi.

Eskiden üretimi ihtiyaçlar, toplumsal yaşamı da dinsel dünya görüşü belirlemekteydi: insanların çok fazla ürüne, dolayısıyla fazla üretime gereksinimleri olmadığı gibi cinsellik de büyük bir günahtı, ondan uzak durulmalıydı. Cinselliğe ancak neslin sürdürülmesi için izin vardı. Birlikte çocuk yapmaya karar veren yetişkinler ailelerinden izin aldıktan sonra bir din adamının karşısına geçip evliliklerinin kutsanmasını istiyorlardı. Toplumlarda laiklik yerleştikçe, dinî nikâhtan vazgeçilmese de, önceliği giderek sivil nikâh aldı, çünkü mülkiyete dayalı toplumlarda bir kişinin miras hakkından yaralanabilmesi için kimin çocuğu olduğunu devletin bilmesi ön koşuldu. Ama emeğinden başka hiçbir malı olmayan, yaşamlarını ekonomik güçlükler içinde sürdüren kesimler için sivil nikâhın da pek önemi yoktu. Bu nedenle giderek çoğalan birlikteliklerde hamilelik sorunuyla karşılaşıldığında akla gelen ilk çözüm çocuğun aldırılmasıdır Akıl *Çağı*'nın Mathieu'sünün metresi Marcelle'e önerdiği gibi. Ayrıca sanayi toplumunun Batılı insanı, bireyler arasında olduğu kadar cinsiyetler arasındaki eşitliğe de giderek daha çok önem verdiğinden evlilikte, özellikle burjuvazide, kadının sömürüldüğü görüşüne yaygınlık kazandırır sol kesimler. 1936'da Fransa'da iktidara gelen Halk Cephesi'nin başbakanı Léon Blum izlediği politikalardan çok, genç kız ve erkeklere evlenmeden önce bir süre birlikte yaşamayı önerdiği 1910'da yayımlanan *Evlilik Üzerine* başlıklı kitabı yüzünden eleştirilecektir.

Bu ortam, bir zamanlar kendilerine iyi gözlerle bakılmayan piç kişilerin durumunu da büyük ölçüde değiştirecektir Fransız yazınında. André Gide'in *tek romanım* dediği *Kalpazanlar,* baş kişilerden Bernard'ın yargıç Albéric Profitendieu'nün biyolojik babası olmadığını, annesinin evlilik dışı bir ilişkisinin ürünü, dolayısıyla bir piç olduğunu öğrenip evden ayrılmaya karar vermesiyle başlar. Bernard bir piçtir, ama Orta Çağda olduğu gibi olumsuz bir kişilik değil, aksine romanın en olumlu kişisidir. Bu nedenle Gide düşüncelerini okuyucuya aktarma görevini ona verir. Bu yazara göre, özellikle kan bağı üzerine kurulu aile bir *hapishane*dir; bireyin özgürlüğünü kısıtlar. Öyleyse Bernard evi terk etmekle çok iyi yapmaktadır. Ne var ki aralarında kan bağı olmadığı halde, Bernard – Albéric Profitendieu ilişkisi sıcak, içten ve

dürüsttür. Bernard, ayrıldığı an başladığı *eğitimini* tamamlayınca eve dönecek; yazar da Mevlana'nın *ya göründüğün gibi ol ya da olduğun gibi görün* sözlerini anımsatan, *bütün hayatım boyunca, en ufak bir çarpmada, arı, dürüst, özüne uygun bir ses vermek isterdim. Tam göründüğü değerde olmak; değerinden fazla göstermeye çalışmamak...*[14] sözlerini söyleme görevini ona verecek; bununla da yetinmeyecek, *gelecek piçlerindir. – Ne büyük bir anlam var şu sözde: "Doğal bir çocuk!"*[15] *Ancak bir piç doğal olabilir.*[16] diyecektir.

Klasik roman, özellikle Balzac, bireylerle birlikte ailelerini anlatır; çünkü ona göre toplumun temeli birey değil ailedir. *Kalpazanlar* da aile üzerine kurulmuştur. Profitendieu ailesinden başka beş ailenin daha olması, bu açıdan, klasik romanı anımsatıyorsa da bu, 1897'de yayımladığı *Dünya Nimetleri*'nde *Aileler, nefret ediyorum sizden!* [17] diyen ve toplumun temeli olarak bireyi gören Gide'e bu kurumu daha çok ve acımasızca eleştirmenin yanı sıra homoseksüel ilişkilerle piç kişileri öne çıkarma fırsatını vermektedir. Zaten, bu yazardan sonra Fransız romanında aile öyküsü pek görülmez; bireyler vardır çoğunlukla. Meursault'nun annesinin ölüm haberiyle başlar Camus'nün *Yabancı*'sı. Simone de Beauvoir'ın, J.-P. Sartre'ın kurmaca yapıtlarındaki kişilerin anne-babalarından hemen hiç söz edilmez. Babalık bağı, Sartre'a göre, zaten çürümüş, kokuşmuş bir bağdır. İki oyununun, *Şeytan ve Yüce Tanrı* ile *Nekrassov*'un baş kişileri ise birer piçtir. 16. yüzyılda Almanya'da köylülerin isyanı sırasında geçen ama 20. yüzyılın anlatıldığı *Şeytan ve Yüce Tanrı*'da, hiçbir şeyin mutlak olmadığını, insanın yaptığı seçim ve eyleme göre iyiliğin kötülüğe, kötülüğün de iyiliğe dönüşebildiğini, bunun ise Tanrı'nın varlığı ile bağdaşmadığını, bir başka deyişle Tanrı'nın olmadığını gösterme ve söyleme görevini bir piç olan ve gücünü kanıtlamak isteyen komutan Goetz'e verecektir Sartre.

Sartre'ın baş kişisi bir piç olan ikinci oyunu, soğuk savaş döneminin Fransa'sında antikomünizm çığırtkanlığı yaparak baskı sayısını milyonlara çıkaran Pierre Lazareff yönetimindeki hükümet yanlısı *France Soir* gazetesini hedef alarak komünizm düşmanlığını yeren Nekrassov'dur. Oyun başlığını bir süredir Kırım'da tatilde olduğundan ortalıkta görünmediği için Batı'ya sığındığı haberleri yayılan adı başka ama kendisi gerçek bir Sovyet bakanından alır. Kendisine çalıştığı gazetenin satışını artırma görevi verilen komünizm karşıtı yayınlar sayfasının sorumlusu Sibilot ile ona kaybolan rus bakan olduğunu söyleyerek –uydurmaca- anılarını yayımlatan, ama aslında polisin kovaladığı üçkâğıtçı Georges Valéra'nın çevirdiği dolapları anlatır piyes.. Georges anne ve babasının bir *hesap hatası* sonucu gelmiştir bu dünyaya. Her şeyini kendine borçludur; kendini koruyan, el bebek gül bebek yetiştiren bir aileye değil. Kendi kendisini yaratmıştır: güçlüdür, akıllıdır, bir zekâ küpüdür, kısaca bir piçtir o. Piçler, *kendini yaratan* kişilere gelince, onlar, Gide gibi, Sartre'ın ilgisini fazlasıyla çektiğinden *bir piç, bir ibne, bir fahişe* olan ve *Balkon* ile *Hizmetçiler*'iyle Türkiye'de de tanınan Jean Genet üzerine bir kitap da yazmıştır.

Violette Leduc'ün 1958'de yazmaya başladığı Simone de Beauvoir'ın önsözüyle 1964'te yayımlanan *Piç* başlıklı otobiyografik romanına bakılırsa toplumun, hattâ kendi annesinin bile piç bir çocuğa yaklaşımı 1960'ların Fransa'sında hâlâ değişmemiştir. Ancak, burada çeşitli sorular da akla gelebilir. Doğurduğu –meşru da olsa- çocuğu sevmeyen yalnızca onun annesi midir yoksa Violette Leduc -kuralı doğrulayan- bir istisna mıdır? Dünyaya geliş biçiminin ve çocukluğunun oluşturduğu sarsıntılardan edebiyattaki başarıları Violette Leduc'ü kurtaramamış, psikiyatri kliniklerinin sürekli müşterisi olmuştur. Bu romanında yazar, utanç içinde geçen çocukluğunu, annesinin kendisini reddedişini, sevgiden uzak yatılı okul günlerini, her şeye karşın büyük annesinin az da olsa gösterdiği sevecenliği, roman yayımlandığında tartışmalara yol açan cinsel eğilim ve etkinliklerini içten ve usta bir dille anlatmaktadır.

Türk ve Fransız edebiyatlarında piç kişiler yalnız bunlar mı? Kesinlikle hayır. Başkaları da var kuşkusuz. Bundan sonra da var olmayı sürdüreceklerdir. Ancak hangi psikolojik ve toplumsal sorunlarla karşılaşırlar? Dinî ya da resmî nikâhın yerini önce, Léon Blum'un dediği gibi, deneme evliliğinin, sonra *serbest aşk*ın, nikâhsız birlikteliğin alması sonucu dünyaya gelen, büyük çoğunluğu babalarını tanımayan ve / veya devlet korumasında olan çocukların % 40'lara ulaştığı ileri sanayi toplumlarında yine parmakla mı gösterilirler? Bir aile çevresinden uzak büyüdükleri için Violette Leduc gibi psikiyatri kliniklerinin sürekli müşterileri mi olurlar? Fransa'da 1999'dan bu yana dinî ve / veya resmî nikâh yerine her ikisinin de kabul edeceği maddelerden oluşan noter önünde iki kişinin imzaladığı bir sözleşme olan *sivil dayanışma sözleşmesi* (pacte civil de solidarité, PACS) hangi sonucu verir? Toplum içinde giderek çoğunluk olup, André Gide'in dediği gibi geleceği onlar kuracaklarsa, piç olmayanların romanlarını onlar mı yazar? Bu sorulara yanıt şimdiden verilemez ki!

NOTLAR

1 Hense-Leonard, *Helen-Lâtin Eski-Çağ Bilgisi,* Çeviren: Suad Y. Baydur, Demet II, İstanbul, İbrahim Horoz Basımevi, 1948, 312 ve 311. s.

2 Roma'da *azatlılar*'ın / azat edilmiş kölelerin... *hür olmayan doğuşlarının lekesi... ancak üçüncü göbekte... temizlenmiş sayılırdı. (Hense-Leonard, 312. s.)*

3 Ömer Seyfettin, *Piç, Bütün Eserleri,* IX, *Aşk Dalgası,* Ankara, Bilgi Yayınevi, 1970 (?), 21. s.

4 Agy, 21–22. s.

5 Sigrid Hunke, *Le Soleil d'Allah brille sur L'Occident,* Almancadan Fransızcaya çeviren Solange et Georges Lalène, Paris, Albin Michel, 1963, p. 50.

6 Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul,* İstanbul, Sander Yayınları, 1976, 613. s.

7 Madame de Lafayette, *Princesse de Clèves,* Préface de Bernard Pingaud, Paris, Gallimard, "Folio," 1972, pp. 156–157.

8 Server Tanilli, *Voltaire ve Aydınlanma,* İstanbul, Cem Yayınevi, 1994, 15. s.

9 Voltaire, *Candide veya İyimserliğe Dair,* Çeviren: Fehmi Baldaş, 2. baskı, MEB Yayınları, 1959, 11.s.

10 Agy

11 Paul Morand, *Préface au Lys dans la vallée,* Paris Gallimard, "Folio", 1972, p.6.

12 Gustave Flaubert, *Éducation Sentimentale,* Paris, Gallimard, "Folio", 1981, 48–49. s.

13 Mithat Cemal Kuntay, Agy, 609. s.

14 André Gide, *Kalpazanlar,* Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul, Varlık yayınları, 1972, 195.s.

15 *Doğal bir çocuk*! için çevirmen şu notu yazmış: *"Enfant naturel" dendi mi, "piç" anlaşılır. Yazar "doğal" kelimesine tek başına kullanıldığı zamanki anlamını da yüklediği için, böyle çevirdik.*

16 André Gide, Agy, 110. s.

17 André Gide, *Dünya Nimetleri,* Çeviren: Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, 1981, 68. s.

ZAVEN BİBERYAN ROMANI VE ULUSAL EDEBİYAT KAVRAMI

Onur Bilge KULA*

LE ROMAN DE ZAVEN BIBERYAN ET LE CONCEPT DE LITTERATURE NATIONALE

Zaver Biberyan est un romancier réaliste social qui publie ses romans en les traduisant de l'arménien au turc. De par le choix de ses sujets, de ses figures, de ses thèmes et de par sa narration, il apporte une nouvelle dimension à la littérature turque et peut être comparé à Elif Şafak qui, après avoir écrit ses romans en anglais, les traduit en turc. Les caractéristiques structurelles de son écriture nous offrent un reflet total de l'Anatolie. Dès lors, il doit être considéré comme faisant partie intégrante de la littérature turque ou de Turquie. La prise en considération de ces données nous incite à repenser le champ défini par le concept de littérature nationale. Dans cet article, à partir du roman de Zaver Biberyan, nous nous proposons d'étudier ce que recouvre, en termes de contenu, le concept couramment utilisé de littérature nationale.

Mots-clés: *Zaver Biberyan, romancier realiste, roman, littérature turque, Anatolie, Yalnızlar, Babam Aşkale'ye Gitmedi, concept de littérature nationale.*

ZAVEN BIBERYAN AND THE CONSEPT OF NATIONAL LITERATURE

Zaven Biberyan is a social realist novelist who publishes translations of works from Armenian to Turkish. This author who may be compared to Elif safak in terms of making contributions to translated versions of his novels and enriches Turkish literature in terms of material/subject, plot, character and narrative style. Biberyan reflecting the whole of the real structure of Anatolia can be viewed as an integral part of Turkish literature. When this point of view is embraced the enlargement of the notion of national literature becomes inevitable. In this article in consideration of Biberyan's aforementioned novel the aim is to investigate the content and the definition of national literature.

Key words: *Zaver Biberyan, social realist novelist, novel, Turkish literature, Anatolia, Yalnızlar, Babam Aşkale'ye Gitmedi, national literature.*

Ulusal Edebiyat Kavramı Nasıl Belirlenebilir?

Bu yazıda İstanbul Ermenilerinden olan Zaven Biberyan'ın "Yalnızlar" romanı bağlamında ilkin ulusal edebiyat kavramını irdeleme gereksinmesi duydum. Bu roman, kuşkusuz Anadolu'da/Türkiye'de üretilen edebiyatın ayrılmaz bir parçasıdır.

* Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

obkula@hacettepe.edu.tr

Konuya böyle bakınca, "Anadolu'da üretilen yazınsal yapıtların toplamının oluşturduğu bütünlük nasıl adlandırılmalıdır?" sorusu ortaya çıkmaktadır. Söz konusu bütünlüğü adlandırmak için ilk akla gelen niteleme, doğal olarak "Türk edebiyatı"dır. Dünyanın çoğu ülkesinde de aynı niteleme kullanılmaktadır. Örneğin, Fransa'da üretilen edebiyat, "Fransız edebiyatı", Almanya'da üretilen edebiyat "Alman edebiyatı" olarak adlandırılmaktadır. Böyle olmakla birlikte, bu niteleme sorgulamaya muhtaçtır. Edebiyat bilimi/kuramı açısından Anadolu'da/Türkiye'de üretilen edebiyatın toplamı anlamında Türk edebiyatı kavramının kabul edilebilir olabilmesi için, bu kavramın Anadolu'da salt Türk etnik kökenli yazarların ürettiği yazınsal ürünlerin toplamına indirgenmemesi, Anadolu'da yaşayan ve yazan bütün yazarların yazınsal ürünlerini kapsaması gerekir. Bu noktada tartışmayı verimlileştirebilmek için, ulusal edebiyat kavramına kısaca bakmak yararlı olabilir.

Bu kavram, "ulus oluşumunun" ve "ulus devletlerin" kurulması sürecinin bir türevidir. Ulusal edebiyat ve/veya halk edebiyatı kavramını 18. yüzyılın son çeyreğinde kullananlardan biri, romantik kültür filozofu Johann Gottfried Herder'dir. Bu filozof, bir ulusun öz imgesini yansıtan ulusal edebiyatı, ulusal dilin öz-yapısal özelliklerine bağlamasına karşın, edebiyat kuramının gelişim sürecinde ulusal iletişim dilinin tek belirleyici ölçüt olamayacağı görülmüştür.

Ulusal edebiyat veya ulus edebiyatı kavramının tümleyicisi veya karşıt oluşturucusu, tüm ulusal edebiyatların toplamı anlamında dünya edebiyatı kavramıdır. Bildiğim kadarıyla, Alman edebiyat tarihinde ulusal edebiyat kavramını ilk kez 1780'de Leonhard Meister; dünya edebiyatı kavramınıysa, 1802'de romantik edebiyat akımının kuramcılarından August Wilhelm Schlegel kullanmıştır. Johann Wolfgang Goethe, ulusal edebiyatlar arasındaki etkileşimi ve geçişimleri de içeren dünya edebiyatı kavramını üstlenmiş ve kalıcılaştırmıştır. 19. yüzyılın bir ürünü olan ulusal edebiyat kavramı, doğal olarak başta dil olmak üzere, ulusal özdeşliği, bir ulusun benzeşik ve/veya benzeştirici özelliklerini öne çıkarma ve her türlü "yabancı" öğeyi dışlama eğilimi taşır.

Ulusal düşüncenin türevi olan ulusal edebiyat kavramı, artık edebiyat biliminde yukarıdaki anlamda pek kullanılmamaktadır; çünkü katıksız bir ulus, dolayısıyla da katıksız bir ulusal edebiyat hiçbir zaman olmamıştır. Ayrıca, bu kavram yazınsal olguları ve oluşları bütün yönleriyle yansıtmaktan uzaktır. Katıksız bir ulusal edebiyat kavramı temel alınsa, Almanya'da doğup büyüyen, daha sonra Fransa'da yaşayan ve bu ülkede ölüp, Paris'te gömülen Heinrich Heine, Alman/Almanya edebiyatı; Türkiye'de doğup büyüyen Rusya'da yaşayan ve bu ülkede ölüp, Moskova'da gömülen Nazım Hikmet de Türk/Türkiye edebiyatı kapsamında değerlendirilemezdi. Aynı şekilde Almanya'da yazınsal ürünler veren ve ürünleri Alman edebiyat bilimcilerce "salt Alman edebiyatı olmayan edebiyat" olarak ulamlanan onlarca Türkiye kökenli yazar, Alman(ya) edebiyatına dâhil edilemezdi.

Söz konusu kültür ve edebiyat bilimsel gerekçelerle, ulusal edebiyat, yazarın veya üretenin etnik kökenine bakılmaksızın, bir ülkede, örneğin, Türkiye'de veya Anadolu'da üretilen yazınsal yapıtların tümünü kapsar. Dil, ulusal edebiyat kavramının önemli ölçütlerinden biri olmasına karşın, tek başına belirleyici veya oluşturucu ölçüt/koşul değildir. Böyle olsaydı, Amerikan-İngiliz edebiyatı veya Almanya-Avusturya edebiyatı ayrımı söz konusu olmazdı. Yapıtlarını önce İngilizce yazıp, sonra çevirmenle birlikte Türkçeye çeviren Elif Şafak Türkiye edebiyatı içinde değerlendirilemezdi.

Ortak iletişim aracı olan dilin yanı sıra, bir yazınsal yapıtı biçimleyen her türlü öğe, örneğin, bir toplumun özgün üretimi, gelenek-görenekler, estetik/yazınsal izleklerin ve malzemelerin içeriği ve türü, özgün anlatım biçimleri ve bütün bunların toplamı olan biçemselleştirme, bir ülkenin edebiyatını belirleyen etmenlerdir. Bu açıklamalar ışığında şu saptanabilir: Türkler, Rumlar, Ermeniler, Kürtler, Araplar, Süryaniler veya başka etnik topluluklar tarafından Anadolu'da/Türkiye'de üretilen edebiyat, ulusal edebiyat anlamında Türkiye'nin edebiyat birikimini oluşturur. Bu bağlamda Zaver Biberyan'ın yapıtları da Türkiye edebiyatı kapsamında değerlendirilebilir. Bu açıklamalar ışığında Biberyan'ın "Yalnızlar" romanını çözümlemek istiyorum.

Sosyalist Gerçekçilik Açısından "Yalnızlar"

Türkiye'de geliştirilen sosyalist gerçekçi edebiyat akımı içinde değerlendirilen Zaven Biberyan, Orhan Kemal'e benzetilebilir; çünkü o da Orhan Kemal gibi, yalın ve yalnız insanların yaşam gerçekliklerini sorgulamış; her türlü zorluğa karşın, onların yaşamın üstesinden gelme yeteneklerini ve/veya yeteneksizliklerini yazınsallaştırmıştır. Her iki yazar da sosyalizm ülküsü uğruna verdikleri toplumsal savaşım nedeniyle, baskı görmüş, zor durumda bırakılmış ve tutuklanmıştır; ancak söz konusu ülkü uğruna savaşım vermekten, yalın, kimsesiz ve sessiz insanların sesi olmaktan vazgeçmemiştir. "Yalnızlar", Lukacs'ın ve Brecht'in sosyalist gerçekçilik üzerine geliştirdiği savların hemen tümüne uygun düşmektedir. Söz konusu nedenle, bir başlam açıp, Bertolt Brecht'in sosyalist gerçekçilik üzerine savlarına ana-hatlarıyla bakma yararlı olabilir.

Brecht'in, "Toplu Yapıtlar"ın beşinci cildinin sonunda yer alan "Sosyalist Gerçekçilik Üzerine Tezler/Savlar"[1] (1954) adlı yazısının girişindeki değerlendirmesi uyarınca, sosyalist gerçekçilik, *"var olan yapıtların ve serimleme tarzlarından"* çıkarılmaz. Bir yapıtın veya serimlemenin, *"sosyalist gerçekçilik akımına dâhil edilen diğer yapıtlara ve serimlemelere benzeyip benzememesi değil"*, ancak o yapıtın veya serimlemenin bizzat kendisinin *"sosyalist ve gerçekçi"* olup olmaması bir "ölçüt" olabilir. Brecht'in geliştirdiği savlar, kısaca şöyle sıralanabilir:

Sosyalist sanat, *"savaşımcı sanattır; gerçekliği ve insanlığın gerçek çıkarlarıyla çatışan yanlış atılımları güçlendirir."* Gerçekçi sanatçılar, *"duyusal bilgiye uygun öğeleri, 'dünyasal olanı', diyesi, büyük anlamda tipik olanı, tarihsel bakımdan önemli olanı"* vurgular. Gerçekçi sanatçılar, *"oluşmanın ve yok olup gitmenin öğelerini"* vurgular ve *"bütün yapıtlarında tarihsel düşünür."* Gerçekçi sanatçılar, *"insandaki ve insan ilişkilerindeki 'çelişkileri' bir biriyle ilişkilendirerek"* serimler ve bu çelişkilerin geliştikleri "koşulları" gösterir. Gerçekçi sanatçılar, *"insandaki ve ilişkilerdeki 'değişimlere' ilgi duyarlar"*; bir başka anlatımla, *"sıçramalı çelişkilere dönüşen sürüp giden çelişkilere"* ilgi duyar. Gerçekçi sanatçılar, *"idelerin gücünü ve özdeksel temelini"* serimler.

Sosyalist gerçekçi sanatçılar "insancıldır"; bir başka deyişle, *"insan severdir ve insanlar arasındaki ilişkileri sosyalist itilimleri güçlendirecek şekilde"* serimlerler. Bu atılımları *"tada/hazza dönüşmesini sağlayan toplumsal mekanizmaya ilişkin edimsel kavrayışlarla"* güçlendirir. Sosyalist-gerçekçi sanatçılar, *"salt konularına değil, izleyici/okuyucu topluluğuna karşı da gerçekçi bir tavır"* takınır. Sosyalist-gerçekçi sanatçılar izleyici/okuyucu topluluklarının *"eğitim düzeyini, sınıf aidiyetini ve sınıf savaşımlarının durumunu"* gözetirler. Sosyalist gerçekçi sanatçılar, *"gerçekliği emekçi halkın, onunla bağlaşık olan sosyalizm yanlısı aydınların konumundan"* ele alır.

"Yalnızlar"da Anlatılaştırılan Özgün İzlekler

Zaven Biberyan, dünya görüşünün doğal bir sonucu olarak Orhan Kemal'in yazınsal yapıtlarında serimlediği toplumsal duyarlılığı içselleştirmenin yanı sıra, Ermeni kökenli Türkiye Cumhuriyeti yurttaşıdır. Dolayısıyla, Ermenilerin Anadolu'da yaşadıkları anlatımsız acıların bazılarını yakın çevresinden dinlemiş, bazılarınıysa bizzat yaşantılamıştır. Örneğin, "Yeter Artık!" adlı yazısı nedeniyle hapse atılmıştır. Bu iki özellik, Zaven Biberyan'ın yazınsal üretimine kaçınılmaz olarak yansımıştır. Bununla birlikte, anılan yazar tarihsel-kültürel koşulların etkisiyle sürekli yeniden tasarımlanan etnik kimliği saltlaştırmamış, onun dış yüzünü kazıyarak örttüğü yalın insanı ortaya çıkarmaya özen göstermiştir. Böylece, Lukacs'ın çok eleştirdiği *"sıradanlığın yüzeyselliğini"* estetik olarak aşmıştır.

Zaven Biberyan'ın salt insanı temel alan bu anlayışı, yazınsal yapıtlarını, Ermeni, Türk veya başka kökenlerden insanların buluştukları insani ortama ve dolayıma dönüştürmüştür. Yazar, önce Ermenice olarak yazdığı ve sonra Türkçeye çevirdiği "Yalnızlar" romanında 1950'lilerin başlarında İstanbul/Erenköy'de Konya kökenli bir Ermeni ve bir Türk aile etrafında kurguladığı olayları anlatılaştırmıştır. Romanın başat izleği, Ermeni ve Türklerin egemen anlayışın aktardığı tarihsel önyargıları içselleştirmeleri ve bu önyargılara karşın insancıl tutumu sürdürme eğilimleridir.

Çoğulculuk ve Tolerans İdesi Yaşam Tarzına Dönüştürülemez mi?

Biberyan, Osman Bey, Mübeccel Hanım ve oğulları Erol'dan oluşan ve Demokrat Parti döneminde sınıf atlayan Türk ailenin insan anlayışını, *"para ödememek için evlatlık diye alınan"* ve sürekli *"kapı dışarı edilme"* korkusuyla yaşayan hizmetçileri Fatma'ya (romanda Gülgün'e) karşı davranışlarından ötürü eleştirir. Bu ailede başat olan Mübeccel Hanım acımasız ve buyurgandır; Osman Beyse, karısının "vicdansızlıklarına" karşı ilgisizdir. Evin şımarık oğlu Erol hem Gülgün'ü sürekli aşağılar, hem de cinsel bir nesne olarak görür. Romanda dönemin başat giyim kültürünü simgeleyen ve toplumsal statü belirtisi olarak kullanılan en belirgin sözcük "naylon çorap"tır. Örneğin, romanın başkahramanlarından hizmetçi Gülgün'ün en büyük özlemi, evin hanımı gibi naylon çorap giyebilmek ve sutyen takabilmektir. Gülgün, yazgısını kabullenmesine karşın, zaman zaman Denis Diderot'nun "Kaderci Jack" adlı romanındaki kölenin bilinçlenmesine benzer bilinç geliştirme etkinliğine girer ve bu bilinçlenme etkinliğinden şu sonucu çıkarır: Gülgün, evin hanımı Mübeccel'e değil, Mübeccel Gülgün'e muhtaçtır; çünkü evin her işini yapan Gülgün'dür.

Zaven Biberyan, Türk gençlerin Ermenilere bakışını veya önyargıların biçimlendirdiği davranışları, Aret figüründe betimler. *"Anadolu yakasının basket yıldızı"* olan Ermeni genç Aret'in adı, romandaki anlatımla, "Hamparsum, Karabet veya Agop" olmadığı için *"bir Ermeni karikatürü çizmek"* olanaksızdır. Türk kızı Sevim'le *"Büyükada'da kol kola görülen"* Aret ile yarışan ve onun başarısına yetişemeyen Erol'un *"içinde bastırılmış bir intikam duygusu"* büyümekte ve Erol, Aret'ten "nefret" etmektedir. Ermenilere karşı önyargılar, toplumun büyük bir çoğunluğunda vardır. Romandaki önemli figürlerden biri olan Kasap Ali, Krikor'a hem dışsal ve sözel olarak iyi davranır, hem de iç konuşmasında *"Bizi soyarsın değil mi? Gâvur* oğlu gâvur! Bunların onu on parayaydı harpte, Yozgat'ta" diye derinlerde yatan aşağılama ve dışlama tavrı sergiler. Diğer roman figürleri de bütün gâvurlar kovulduğuna göre, *"niçin hala bunlar buradadır; niye kovulmuyor bu düşmanlar?"*; gâvurlar *"yüze gülüp, memleketi soymaktadır."*

Ermeni aile, "Konyalı Mardik Ağa'nın kızı" olan anne Yeranik, elli yaşına merdiven dayamış oğlu kalın kaşlı "Müsü" Krikor ve kız kardeşi Pupul'u kapsar. "Çirkin ve kocamış" Yeranik romandaki söyleyişle, *"kara kaş, kara göz, yuvarlak surat, ala al yanaklar, kalın biçimsiz bacaklar, iri kemikler, devasa kıç; Anadolulunun ve 'Ermeni karısı'nın bütün karakteristiklerini"* taşımaktadır. Romanın insancıl yönünü belirginleştiren bu anlatımlar, Ermeniler hakkındaki stereo-tiplerde somutlaşan genellemeleri gösterir. Aynı binada oturan Madam Verjin Ermeni kümeyi tümler. Konya kökenli Krikor 1909'da İstanbul Şişli'de kurulan ve "zengin çocuklarının" okuduğu "Hintliyan Mektebi'nde" okumuş olmasına karşın, birçok Anadolulu gibi "çizgili pijama" ile bahçeye çıkar; annesi tarafından "salak" diye aşağılanır. Özgüveni olmayan Krikor'un dükkânının Varlık'ını da (yazar, askerlik

yaptığı sırada Türk yurttaşı gayri Müslimlere getirilen 1942 Varlık Vergisi'ne gönderme yapmaktadır) *"ben olmasaydım Aşkalelerde geberecektin!"* diyen annesi Yeranik ödemiştir.

Hiçbir Toplum Kümesi ve İnsan Önyargıdan Arınmış Değildir

Önyargı salt Türklere özgü değildir; genel anlamda insana özgüdür. Dolayısıyla, romanda anlatılaştırılan Ermeniler de yerleşik önyargılar taşırlar. Örneğin, Yeranik, Avrupa görmüş, klasik müzik düşkünü, zarif bir Türk olan ve romanda *"bu memleketin, bu asrın adamı değil"* diye nitelenen Kazım Bey'e evinin bir odasını kiralayan Madam Verjin'i kastederek, *"Ben olsam elin Türk'ünü evime alıp da tek başıma beraber oturamam"* diye konuşur. Anadolu'nun "erkek egemen" günlük yaşam kültürü, romanın Ermeni figürlerinde de görülür. Ermenilerin bir birine karşı da önyargıları vardır: Yeranik'e göre, Artin Usta gibi *"Ermenilerle asla iş yapmamak gerekir"*; Artin Usta'nın kardeşi Erivan Üniversitesi'nde profesördür; ancak *"ne olacak, oranın profesörüdür."* Betimlenen önyargılar, romanda "biz-onlar" ayrımında somutlaşır.

Yeranik'in ağzından anlatımla, Verjin Hanım, *"halis İstanbulluların, entelektüellerin yaşadığı, taşralıların bulunmadığı"* eski Kadıköylüdür. Ayrıca *"temiz bir Ermenice konuşur."* Demokrat Parti iktidarıyla birlikte büyük değişim başlamıştır; *"para her taraftan akmaktadır."* Öte yandan, romandaki anlatımla, *"Allah onları (Demokratları: OBK) eksik etmesin!"*; çünkü Ermeniler bu dönemde *"azıcık soluk almıştır"*; artık onlara pek kimse "ilişmemektedir." Demokratların iş başına geçmesinden sonra Ermenilere ve öbür gayri Müslimlere pek dokunulmadığı romanda birkaç kez yinelenmekle birlikte, Ermenice konuşmamaya özen gösterme zorunluluğu da sürekli dile getirilir.

Romanın ikinci bölümünde Yeranik'in Kınalı Ada'da yaşayan kızı Hilda ve damadı Garo'yla birlikte İstanbul'un adalarındaki yaşam da anlatıya katılır. Hilda'yı *"o Ermeni tipine"* vermelerinin nedeni, romanda bir zampara olarak kurgulanan Garo'nun drahoma, diyesi, çeyiz istememesidir. Ermeniler arasında da Avrupa hayranlığı, "yeşil gözlü, sarı saçlı" Avrupalı kadın tipine düşkünlük vardır. Zaven Biberyan, romandaki Ermeni figürleri de "emek" veya "işçi hakları" konusunda açık bir eleştirel tavırla yazınsallaştırmıştır. Onlara göre, işçiler, Ermeni olsun, Türk olsun, *"nankördür ve akılları fikirleri parada olan işçiler rahata alıştırılmamalıdır"*; onlara istedikleri verilmemelidir; çünkü verdikçe *"daha fazla isterler."*

Romanın yan izleklerinden biri de 50'lili yıllarda başlayan iç göçtür. Roman figürlerinden Sivaslı Kasap Ali köyden kente göç kapsamında İstanbul'a gelen "taşralıları" simgeler. İstanbul'a gelen taşralıların yaşam koşulları zor olmasına karşın, içinde bulundukları durum *"gurbete düşmüş taşralı hayal gücü için erişilmez*

bir nimettir." Önce gelen, sonra gelecekler için referans özelliği taşımaktadır. Bütün bu anlatımlar, Lukacs'ın bir roman için en önemli yazınsal öğelerden biri olarak gördüğü "entelektüel fizyonomi" kavramını, Biberyan'ın, roman figürlerinde belirginleştirdiğini ortaya koymaktadır. Romanın son bölümlerinde Aret-Sevim ilişkisi ve onlarla aynı yaşlarda olan Türk gençlerin bu ilişkiye bakışı, roman boyunca sorgulanan derin önyargıların yol açabileceği öldürücü şiddet öykülenir. *"Ermeniler erkek milletti r"* diye alay eden Erol, Aret'in Türklerle alay edemeyeceğini bilir; çünkü "Türklüğe Hakaret Yasası" vardır. Türklüğe hakaret ve dine sövme dendiği zaman millet galeyana gelmeye hazırdır, bağışlamaz. Ayrıca, herkese sempatik ve güçlü görünen Aret Ermeni olduğuna göre, *"doğal olarak zayıf, çirkin, korkak, gülünç olmalıdır."* Aret, Erol'un yönlendirmesiyle beş kişinin kendine saldırmasına karşın, kaçmak yerine karşı koyar. Karşı koyunca da ölesiye dövülür. Dövenlerin sığınağı, Türklüğe hakaret savını öne sürme ve olayı inkârdır. Romanda öne çıkarılan insan(cı) lık idesine ve her türlü bütünleşme çabasına karşın, Ermeni genç Aret yaftalanır, dışlanır ve yalnızlaştırılır. Zaven Biberyan belki de bu nedenle, iki dizeden oluşan "Yalnızlık" adlı şiiri yazmıştır.

"Yalnızlık..."
"Esas yalnızlık, insanların arasındayken hissettiğindir.
Ben, biraz da, bu yalnızlıktan kaçtım."

Dışlanma, aşağılanma ve yalnızlaştırılma, insancıl edebiyatın vazgeçilmez izleklerinden biridir. Heinrich Heine Yahudiliği bırakıp, Protestanlığa geçmesine karşın, ülkesi Almanya'da deneyimlediği aşağılanma nedeniyle, Almanya'yı terk edip Paris'te sürgünde yaşamayı yeğlemiş ve önemli yapıtlarını burada yaratmıştır ve yapıtlarında "yalnızlık" veya yalnızlaştırılmayı yazınsallaştırmıştır. Yalnızlık, Nazım Hikmet şiirinde de başat izleklerden biridir.

Zaven Biberyan'ın "Yalnızlar" romanı; anlatılaştırılan mekân, malzeme, izlek, duyumsayım, anlatım tarzı, diyesi, biçemselleştirim gibi bir yazınsal yapıtının özsel nitelikleri bakımından Türk(iye) edebiyatını boyutlandıran ve sosyalist gerçekçi bir romandır.

NOTLAR

1 Bertolt Brecht: "Thesen über den sozialistischen Realismus""; içinde: aynı yazar: "Schriften- Yazılar"; yayımlayan: Werner Mittenzwei, Band 5, Aufbau-Verlag, 3. Auflage, Berlin/Weimar, 1981, s. 534- 537. Yazıda Brecht'in geliştirdiği biçimi korudum.

TENTEN ALBÜMLERİ: YANSIMALAR

Tanju İNAL*
Mümtaz KAYA**

LES ALBUMS DE *TINTIN:* RÉPERCUSSIONS/REFLETS

Les albums de Tintin sont sans aucun doute les bandes dessinées qui ont suscité le plus d'intérêt en Europe, voire dans le monde. Les recherches effectuées sur ces albums en témoignent : des chercheurs de presque tous les domaines des sciences sociales se sont intéressés à cet exemple, pionnier de la bande dessinée; les psychiatres/psychologues, sociologues, politiciens, les pédagogues, experts de la mode et même les cinéastes.

Les auteurs de ce travail ont pour objectif d'enrichir la multitude de recherches et commentaires qui ont été faits sur les Aventures de Tintin. Dans un premier temps ils rappellent l'influence de Tintin dans différents domaines sociaux pour ensuite développer une réflexion autour du langage «tintinesque». Ils terminent leur travail en attirant l'attention sur les indices intertextuels qui abondent dans les albums.

Mots-clés : *albums de Tintin, bande dessinée, langage des personnages, intertextualité, opéra, littérature, art graphique.*

TINTIN: COMIC BOOKS: REFLECTIONS

Tintin's stories and story book albums have undoubtedly drawn large interest throughout Europe as well as all around the world. The research on this subject is vast with researchers from various social fields contributing to findings about this pioneer in comic books. Some examples are: psychiatrists, psychologists, sociologists, political studies experts, fashion aficionados and even cinematographers.

The authors of this short study wish to contribute to the multitude of these studies on the adventures of Tintin. The primary objective is to analyze the language 'Tintinesque' with reference to a variety of social fields and references. The second part of the study entails a study of features of intertextuality present within the texts.

Keywords: *Tintin comic books, sociolect, idiolect, intertextuality, opera, literature, graphic art.*

---

* Prof. Dr. Bilkent Üniversitesi, İ.B.E.F., Mütercim Tercümanlık Bölümü
inal@bilkent.edu.tr

* Doç. Dr. Bilkent Üniversitesi, İ.B.E.F., Mütercim Tercümanlık Bölümü
mumtaz@bilkent.edu.tr

"7 den 77" ye sloganıyla okurların beğenisine sunulan çizgi romanların, özellikle Batı Avrupa'da, orta yaş üstü okurlar tarafından daha çok okunduğu, çeşitli satış istatistikleriyle ortaya konmaktadır. Türkiye'de böyle bir çalışma yapıldı mı bilmiyoruz ama, "romanların yozlaşmış hali" olarak önemi azımsanan çizgi romanlara ilgi bizde de son yıllarda artmışa benziyor. *Tenten'in Maceraları* bu durumun en güzel örneği.

Tenten'in Türk okurları ile buluşma serüveni, basım, uyarlama, orijinal çizgi ve kopyaları ile uzun bir sürece yayılıyor. Nitelikli ve sadık Tenten çeviri ciltlerine, yerli malı Tenten'lerden (1950) uzun bir süre sonra, önce Togay Şenalp'ın, Sevgi Gücüm'ün ve çoğunluğu Barış Kılıçbay'ın çevirileri ile[1], daha sonra da tam seri olarak Elâ Güntekin'in yapmış olduğu ikinci çevirilerle ulaşıyoruz.[2]

Belçikalı çizer/yazar Georges Rémi'nin (Hergé) bir gazete muhabiri ve gözüpek meraklı bir gezgin olarak yarattığı Tenten'in serüvenlerinin gerçek ve sanal coğrafyası çok geniş. Panellerdeki konuşma balonlarının içindeki anlatımların kültürel, sosyal ve siyasal gündemi çok zengin. İlk basımından günümüze uzun yıllar geçmesine karşın bu öncü çizgi romanın içeriği hâlâ tartışmaların odağında.

Ardışık anlatı dizgelerinin çizgilerle bütünleşmesi olan ve IX. sanat yapıtı olarak adlandırılan çizgi romanın Avrupa'daki öncülerinden *Tenten'in Maceraları* albümlerinin moda, sanat, kültür ve siyaset alanlarını etkileme biçimlerine birkaç örnek verdikten sonra, bu albümlerin dilsel özelliklerine, öteki sanat dallarına, özellikle müziğe, yazına ve bazı toplumsal olaylara yaptığı göndermelere değineceğiz.

Tenten'in Maceraları: Modaya, Sanata Kültüre ve Siyasete Yansımaları

Tenten'le ilgili araştırma yaparken gözlemlediğimiz olgu, Tenten'in çok geniş bir alanda değişik bilim dallarına araştırma konusu olduğu. Bu ilgiye koşut inceleme yolları da çok fazla. Bir iki örnek vermek gerekirse, "resim-çizgi" bağlamında çizerler, ressamlar, sanat tarihçileri. Film yönetmenleri, başta Steven Spielberger *Tenten'in Maceraları* filmini 3D Djital sistemi kullanarak sinemaya aktarmış ve Avrupa çizgi romanına öncülük eden Tenten'e ilginin daha da artmasına neden olmuşlar.

Bu ilginç saptamalara koşut olarak, öncelikli olarak Hergé'nin çizgi romanını çizerken kullandığı "ligne claire" yani, "temiz çizgi"nin öncü bir grafik biçimi olduğunu belirtelim. "Çizgilerin demokrasisi" diye adlandırılan bu çizim tekniğinde gölgelere az yer veriliyor, panellerdeki ögeler basit ve temiz olarak çiziliyor. Resimler polisiye, fantezi ve bilim kurgusal öykülere eşlik ediyorlar. Tenten'le yaratıcısı Georges Rémi, Picasso'nun kendisine imrenmesine neden olmuş. Çok geniş bir coğrafyada, Çin'den Peru'ya, Arjantin'den Avustralya'ya , Sovyetler'e, Tibet'e,

Arap Yarımadası'na, Antartika'ya ve Neil Amstrong'dan önce de Ay'a ayak basan Tenten'in her seferinde üstesinden geldiği, gerektiğinde siyasal, ekonomik alandaki popülaritesini kıskandı, belki de çizgileri çok beğendi, Picasso.

Tenten'in izcilik ruhu Fransa Devlet Başkanı Général De Gaule'ün, tek uluslararası rakibi olarak sarışın-kızıl saçlı gazeteci Tenten'i göstermesine neden olmuş. Kimi eleştirmenlerin kıskançlıkları da Tenten albümlerini Jules Verne'nin kopyası olarak değerlendirmelerine yol açmış.

Irkçılıkla suçlanan Hergé'nin siyasi içerikli Tenten anlatıları, Siyasal Bilgiler Fakültelerinde tez konusu olarak da verilmiş. Albümlerin uluslararası siyasal konulara ışık tuttuğu vurgulanmış. Malraux, Tenten'deki "izcilik ruhunu" övmüş. Psikyatristler Tenten'i, Haddock'u ve Dupont-Dupond gibi Tenten albümlerinde değişik çizgi roman kahramanlarının gördüğü rüyaları, sanrıları incelemişler. Tenten serüvenleri ve kişileri kurgu bilimcilerin, ruhçözümcülerin değişik çözümlemelerine neden olmuş. Tenten'i ezoterik açıdan da incelemişler. Antropolojik, şehircilik çalışmaları yapılmış. Tenten serüvenlerinde ırkçılık propagandası yapıldığı savıyla, Tenten (Hergé) hukukçuların bile ilgi alanına girmiş ve bu suçlamalardan da aklanmiş.

İlk kez rastladığımız ilginç bir çalışmadan da söz etmek istiyoruz. Tenten albümlerindeki kişilerin gözleri, gözbebekleri Tarot falcıları tarafından yorumlanmış. Tarot falcılarının çalışmalarına nazire bilim adamları da özellikle *Hedef Ay* ve *Ay'a Ayak Basıldı* albümlerini incelemişler. 1982'de Belçika Astronomi Derneği Mars'la Jüpiter arasındaki gezegene Hergé'nin adını vermiş. Belçika' nın Louvain kentinde Tenten müzesi açılmış, albümlerde farklı kişilerin kullandığı arabalar, uçaklar, gemiler, denizaltılar hatta skafandralar (dalgıç giysileri) sergilenmiş. Londra, Brüksel, Toulouse, Montpellier'de özel Tenten dükkanları açılmış. Video oyunları, komedi müzikaller yapılmış.

2009 yılında, moda dünyası, Tenten'in kahramanlarının giysilerine ilgi duyarken, ünlü moda dergisi Marie-Claire Tenten'in giysileri üzerine sergiler açmış, Angoulême'de olduğu gibi Çizgi Roman festivalleri arasında Tenten standı büyük ilgi toplamış. Filatelistler Tenten pulları çıkartmışlar. Son yıllarda Tenten yabancı dil öğretme yöntemlerinde pedagoglara malzeme de sağlamış.

Tenten Albümlerinde kullanılan dil de bir çok araştırmanın konusu olmuş. Bu özellikleri göstermeye çalışalım.

Tenten Çizgi Romanlarının Dilsel Özellikleri

Tenten yaratıcısı Georges Rémi'nin çalıştığı *Le XXème Siècle* gazetesinin müdürü Abbé Wallez, Hergé'nin, çizgi romanlardaki dil kullanımı ustalığını ayrımlar ve onu

yukarıda adı geçen gazetenin haftalık ek olarak çıkarttığı *"Le Petit Vingtième"* in başına getirir. 1 Kasım 1928 tarihinde ilk sayısını genç okurların beğenisine sunar, 10 Ocak 1929 da ise genç okurlar ilk defa Tenten ile tanışırlar: "Bolşeviklerin ülkesine" bir genç muhabir olarak gönderilen Tenten'in serüveni, haftada iki "çizgi roman" sayfası çıkacak biçimde başlar.

Hergé'nin kullandığı dil olan "Brüksel fransızcasının" yanında, Tenten gittiği çok değişik ülkelerde, o yörenin dilini de kullanarak, insanlarla çok rahat ilişki kuruyor. Tenten'in İngilizcesi, Almancası, Rusçası, Arapçası, İspanyolcası, Amerendiyen, Arumbaya dili ve de, tek sözcük de olsa Türkçesi de var; söz konusu "Bachi-Bouzouk" sözcüğü Fransa'nın Pau kentinde, çizgi roman satan bir kitapçının ve bir dergi adı olarak da kullanılıyor. Daha da ötesi, çizgi romanlarda sanal mı gerçek mi diye okuru tereddüte düşüren, "Bordurie" ve "Syldavie" ülkelerine ait dillere de albümlerde yer verilmiştir. Çevirilerde, Tenten'in kullandığı yabancı sözcüklerin çoğu karşılığı verilmeden olduğu gibi bırakılmış, *Tenten Amerika'da* albümünde, Amerendien dilinde kullanılan squaw, sachem, papoose (kadın, şef, çocuk) ve çizgi roman okumaya başlayan en küçük çocuğun anlayacağı O.K. , all right, thank you, wonderful, hello, good bye, Ladies and gentlemen gibi sözcükler kullanılmış. *Tenten Rusya'da* albümünden birkaç Almanca ve Rusça örnek: Ausgang (sortie), Hilfe (à l'aide), Mein Gott (Mon Dieu, Stolbtsy (colonne), Nitchevo (rien du tout). *Tenten Kongo'da*: Muganga (homme qui soigne), Boula-Matari (casseur de pierre). Ispanyolca örnekler: Señor (monsieur), Caserna (caserne), Viva la libertad, Aquardiente (eau de vie).

Tenten çizgi roman kişilerinin, dilsel bağlamdaki bir başka özellikleri de her birinin ayrı ayrı dil ve ifade biçimlerinin olması. Tenten albümlerinde erkek karakterler yoğunlukta. 350 erkek kişiye karşın sadece 10 kadın karakter var.

Tenten, muhabir olarak, izcilik ruhu taşıyan, uzlaşmacı kişiliğinin belirlediği, düzgün anlaşılan bir dilde kendini ifade ediyor. Çizgi romanlarda çok az rastlanan bir durum olmasına karşın, *Tenten'in Maceralarında*, kişiler genellikle birbirlerine "siz" diye hitab ederler. Tenten ve Kaptan Haddock arasındaki yaş farkı belirgin olmasına karşın, hakaretleri/küfürleriyle ünlü olan kaptan Haddock, hep "siz" diye hitab eder Tenten'e ve çevresindeki kişilere. Bu durum, Tenten çizgi romanlarının önemli bir özelliği aslında. Tüm albümlerde, gidilen ülke neresi olursa olsun (Kongo, Rusya, Amerika/Güney Amerika, Hindistan, Çin, Arabistan), bu konuşma biçimi hep sürdürülür. Hatta, Tenten'in her albümde mücadele ettiği düşmanları bile kendisine uygun bir dille/kaba sözlere başvurmadan hakaret ederler: Lâche coyotte, gaillard, petit freluquet, le damné, le vaurien, le gredin, imbécile, hurluberlu, brute...). Kaba bir dilin kullanılması gerektiği durumlarda bile uygun bir dilin seçilmesi, katolik bir ortamda büyüyen yazar Georges Rémi'nin gerçek hayatta, başkalarıyla olan

ilişkilerinde de hep mesafeli ve saygılı olmasına bağlanabilir. Nitekim, yaptığı bir söyleşide Hergé, "Madame Bovary c'est moi" diyen Flaubert gibi "Tintin c'est moi" demiştir.[3] Bir başka neden ise, yukarıda da belirtmiştik, *Tenten'in Maceraları* ilk olarak katolik eğilimli *Le XXème Siècle* gazetesinin haftalık ek olarak çıkarttığı "*Le Petit Vingtième*"de yayımlanır. Gazetenin sahibi Abbé Wallez de, okur kitlesinin sosyal/dinsel konumuna dikkat çekerek, bu tercihin benimsenmesinde etkili olmuştur kuşkusuz.

Tenten'in Maceraları her ne kadar din kavramının ön planda tutulduğu yıllarda yayınlanmış olsa da, sıkça kullanılan "Mon Dieu", "Dieu soit loué", "ciel", "Dieu", "Diable" gibi sözcüklerin dışında çok fazla dîni göndermelerle karşılaşılmıyor. Bununla birlikte, etimolojik olarak din kaynaklı olup[4] ama, albümlerin kaleme alındığı dönemde bile, çocuk yaştaki okurlarda, hıristiyanlığı çağrıştırmadan kullanılan "sapristi", "saperlipopette" gibi sözcüklerin kullanımına sıkça rastlıyoruz.

Eski denizci Kaptan Haddock'un -var olduğu tüm albümlerde sizli/bizli konuştuğunu belirttiysek de- konuşmalarında hiddet ve öfke düzeyi oldukça yüksek, hakaret/küfür niteliğindeki kaba sözlerinin 220 civarında olduğunu Albert Algoud'nun yaptığı araştırma sayesinde biliyoruz.[5] Ancak, çocuk okurlar düşünülerek, Hergé kullandığı dili resimle buluşturmuş, doğrudan hakaret/küfür anlamına gelen sözcüklere başvurmadan, çok ağır/kaba sözler söyletmiştir çizgi roman kişilerine. Bunun en güzel örneği Kaptan Haddock'un aşağıda örneklerini verdiğimiz hakaretleri. Eski denizcinin, kendi yaratısı kaba sözlerini Türkçe'ye aktarmak, hatta bazılarını telaffuz etmek bile güç: **krrtchmurtz, koua kouakouin kouinkaoua – kouekouuakouin** (*Les bijoux de la Castafiore*). **Amphitryon, Diplodocus** (*Tintin au Tibet*), **Anacoluthe** (*L'affaire Tournesol*), **Anthropophage**, **Jocrisse, Bayadère de carnaval** (*Coke en stock*), **Anthropopitèque** (*Le crabe aux pinces d'or*), **Bandes de zapotèques** (*Le temple du soleil*), **Catachrèses, Rhizopodes** (*L'étoile mystérieuse*), **Nyctalopes** (*Les 7 boules de cristal*).

Haddock kaba sözlerinin çoğunu gastronomiden, anatomiden, retorikten, madencilikten, zoolojiden, etnolojiden, ornitolojiden almış ve de etik kaygılarla kendine oto sansür uygulamış. Kendine özgü tonlamayla, o çok bilinen "Tonnerre de Brest" ve "Mille Sabords" sözlerinin yanı sıra, küfür niyetiyle söylediği bir "küfür antolojisi" yaratmış. Birkaç örnek verelim: **Bandits, Anacoluthe, Bachi-bouzouks, Sous-produit d'ectoplasme, Bougre de sauvage d'aérolithe de tonnerre de Brest, Bougres de faux jetons à la sauce tartare** (*L'Affaire Tournesol*), **Pirates, Flibustiers, Cornemuses, Traîne-potence, Topinambours, Vermicelles, Phylloxera, Pyrophores** (*Le Secret de la Licorne*), **Espèce de loup-garou à la graisse de renoncule de milles tonnerre de Brest, Espèce d'apprenti dictateur à la noix de coco** (*Tintin et les Picaros*), **Espèce d'ours mal léché** (*Tintin au Tibet*), **Espèce de porc-épic mal embouché** (*Coke en stock*).

Albümün diğer renkli bir kişisi de Profesör Tournesol. Bilimsel buluşları devrim niteliğinde. Öyle ki, *Objectif Lune* ve *On a marché sur la Lune* çizgi romanlarında arkadaşları Tenten'i ve Kaptan Haddock'u, Amerikalı Neil Armstrong'dan on beş yıl önce, Ay'a gönderir. Bu yönüyle de adı geçen albümler, dil bağlamında, ilginç teknik terimlerle süslenmiş. Tournesol'un kulaklarının sağırlık derecesine yakın olması, kimi sözcükleri duymamasına ve bu nedenle, duruma/bağlama göre, bir şeyler uydurmasına neden oluyor. Değiştirdiği sözcüker, yarım yamalak duyduğu cümleciklere göre yanıt vermesi çizgi romanı farklı bir dilsel özellikle zenginleştiriyor. Bir örnek vermek gerekirse, **"attachez votre ceinture"** cümlesini **"une tache de peinture"** biçiminde duyabilmektedir.

Hergé'nin, özel bir önem verdiği Tenten çizgi romanlarının önemli iki karakteri de dedektif olan Dupont ve Dupond kardeşlerdir. Bu karakterlerin dil sürçmeleri (lapsus) aracılığıyla, çizgi romandaki olay örgüsüne uygun olarak mesajlar verilmektedir. Özellikle, milliyetçiliğin eleştirildiği *Le sceptre d'Ottokar* macerasında, Avrupa'daki savaşlara ve tutuklanmalara gönderme yapılmak istendiğinde, yazar dil sürçmelerine başvurur:

*Tintin: S'il était tout simplement frappé **d'amnésie**?*
*Dupont: Qu'est-ce que **l'amnistie** vient faire dans cette histoire?*
*Dupond: Tintin a beau dire, ça me semble peu croyable, cette affaire **d'armistice.***

Dil sürçmeleri bazen sadece güldürü amaçlı da kullanılabilmektedir: *On a marché sur la Lune* macerasındaki bu örnekte olduğu gibi:

*Dt: Il y a...Il y a que cet individu nous a insultés et que nous exigeons **des excuses!***
*Dd: Très juste!...Cet individu nous a **excusés**, nous exigeons des **insultes!***
Dt: Mais non, gros malin!...C'est le contraire!...

Albümün neredeyse tek dişi kişisi soprano Castafiore'nin ise bellek sorunu var. Sözcükleri, özellikle de adları bir türlü doğru kullanamıyor. Çeşitli albümlerde, komik etkisi yaratmak için, bazen de tanıdık bir ismi, bir markayı çağrıştırmak için, Haddock'un adını, Kaptan **Balzack**, Kaptan **Koddack**, Kaptan **Mastok**, Kaptan **Kolback**, Kaptan **Kranack**, Kaptan **Haklok**, Kaptan **Magok** biçiminde hatırlar.

Tenten Albümlerinde "Metinlerarası" Yansımalar: Müzik, Yazın, Grafik Sanatı

"Ligne-claire" temiz çizgi diye adlandırılan teknikle önce siyah-beyaz olarak daha sonra renkli çizgileriyle, çizgi roman türünde önderlik yapan Hergé, öteki sanat kollarına yaptığı göndermelerle okurlarının albümleri alımlamasına çeşitlilik ve zenginlik katmış. Öncelikli olarak müzik ve de operaya göndermeler oldukça fazla. Nitekim, ünlü müzik dergisi Diapason[6] albümlerdeki müzik alıntılarından bir CD hazırlamıştır. Faust'tan Gounod'ya dönemin opera parçalarından, şarkılarından, yerel seslerden oluşan albümlerin bir anlamda sessel zenginliğini, renkli görsel çizgilere taşımıştır.

Tintin au Congo kitabında geleneksel Afrika şarkılarına (s.29)[7], *Tintin au Tibet* albümünün yerel Tibet müziğinden alıntılar vardır. *L'Oreille cassée* albümünde Prosper Mérimée'nin Carmen kitabından esinlenerek Bizet'in bestelediği "Carmen" operasından bir aryayı etnografya müzesinde görevli bekçi söyler (s.1), Puccini'nin uzak doğu ezgileri ile süslediği "Sur la mer calmée" aryasını Philémon Siclone mırıldanır, *Les cigares du pharaon* albümünde (s.36), yine aynı albümde yer verilen "De l'art la splendeur immortelle" parçası da Benvenutto Cellini d'Eugène Diaz'dan alınmıştır.

Le Crabe aux pinces d'or albümünde ise Tenten, François Adrien Boieldieu'nün *La Dame Blanche* adlı operasından şu uyaklı dizeleri söyler: *Prenez garde/prenez garde/La dame blanche/vous regarde.*[8]

Le Temple du soleil ve *Tintin au Congo* albümlerinde, Kaptan Haddock, dönemin ünlü şarkıcılarından Charles Trenet'nin *Le Soleil a rendez-vous avec la Lune* şarkısını söylemektedir. Yapılan tüm göndermeler kitaptaki olay örgüsüne uygun biçimde yapılır: Tenten ve Kaptan Haddock öldürülmek üzere oldukları bir anda, güneş tutulması sayesinde kurtulacaklar ve güneş tutulması yaşanırken, yazar, bu durumu ve görüntüyü en iyi ifade edecek olan Charles Trenet'nin şarkısına göndermede bulunur. *Les Bijoux de la Castafiore* albümünde ise Castafiore'nin ünlü operalardan alıntıladığı cümleler de var: Gounod'un Goethe'nin Faust'undan bestelediği "Mücevher Aryası" Aaah gülerim/ Kendimi Aynada / Bu kadar güzel gördükçe" (s.34).

"Le Soleil a rendez-vous avec la lune"
Un peu de majesté, capitaine, comme il sied à des gens qui commandent au soleil.
AAAH! JE RIS DE ME VOIR SI BELLE EN CE MI...

Les Bijoux de la Castafiore albümünde, Castafiore'nin diğer bir aryası da Rossini'nin "La Pie Voleuse". "Hırsız Saksağan" aryasına, Telgraf gazetesinin haberi aracılığıyla yer verilir. Bu arya, Tenten ve Haddock'a uyarı olur: Çalınan zümrüdü çingenelerde aramak yerine, saksağanın yuvasında arayıp, bulurlar. (s.60).

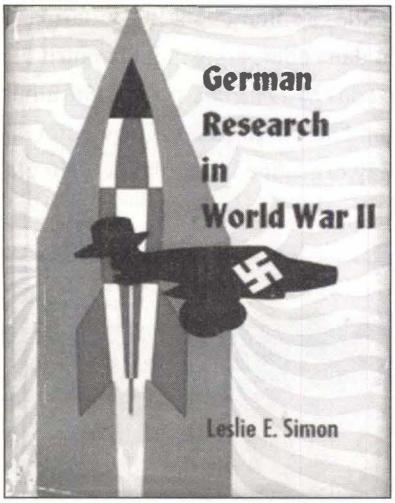
Aryaların yanında, *L'Étoile mystérieuse*'de, Tenten çocukluk yıllarına dönerek "Sur le Pont d'Avignon" şarkısını söylerken dans eder, arkasındaki zehirli örümceği farketmeksizin (s.54). Bir başka çocuk şarkısı da *On a marché sur la Lune* albümünde, Ay'a ayak basan kaptan Haddock'un, Ay'dan Dünya'ya bakarak söylediği "Au clair de la Lune" şarkısıdır (s.10). Bu şarkı da, olay örgüsüne bağlı olarak, "Au clair de la Terre" olarak değiştirilmiştir.

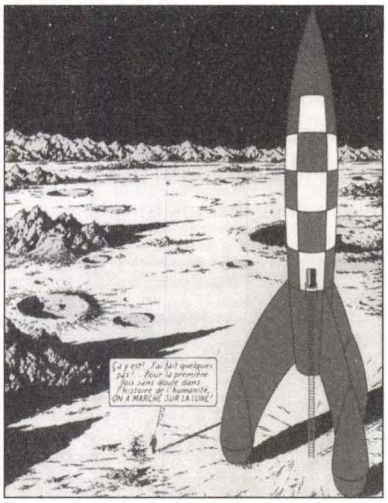
Opera aryaları ve çocuk şarkıları dışında yazınsal, kültürel, siyasal göndermeler de albümlerin "metinlerarası" özelliklerini vurgulayan göstergelerdir.

Le Trésor de Rackham Le Rouge albümünde kaptan Haddock Sirius gemisine doğru neşeyle yol alırken, deniz suyunu, dalgaları elleriyle okşar ve Lamartine'nin ünlü *Göl/Lac* şiirinin dördüncü kıtasını ezberinden okur:

Un soir, t'en souvient-il? Nous voguions en silence. On n'entendait au loin, l'onde et dans les cieux, Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence les flots harmonieux...
sur

İlginç bir başka gönderme de *Objectif Lune* ve *On a marché sur la Lune* albümünlerinde çizilen füze. O dönemde yayınlanan *German Research in World War II* kitabının[9] kapağına *L'Affaire Tournesol* albümünde rastlıyoruz.[10] Profesör Tournesol'un icat ettiği, *Objectif Lune* ve *On a marché sur la Lune* albümlerinde gördüğümüz füze ise, kitaptaki füzeye, biçim ve renk olarak çok benziyor.





Hergé, Leslie E. Simon'un kitap kapağını *L'Affaire Tournesol* albümüne taşımakla yetinmemiş, adı geçen yapıtın 182. sayfasında bulunan "alıcıların" resmini de *L'Affaire Tournesol* albümüne (s.23) taşımış:

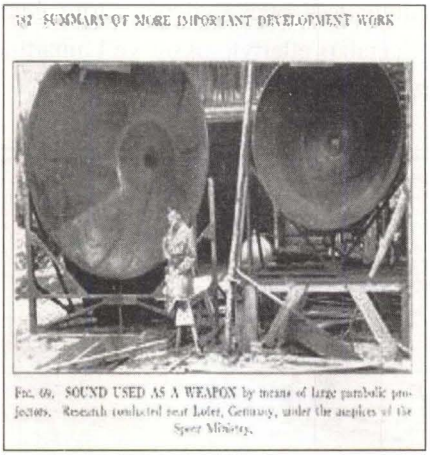
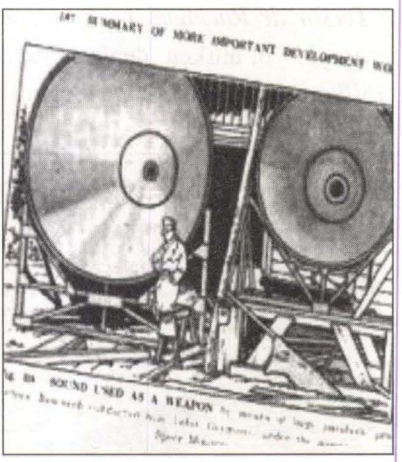

182 SUMMARY OF MORE IMPORTANT DEVELOPMENT WORK

Fig. 69. SOUND USED AS A WEAPON by means of large parabolic projectors. Research conducted near Lofer, Germany, under the auspices of the Speer Ministry.


SUMMARY OF MORE IMPORTANT DEVELOPMENT WO

SOUND USED AS A WEAPON

Siyasi bağlamda değerlendirebileceğimiz iki ilginç göndermeyle çalışmamızı sonlandıralım. *Le Crabe aux pinces d'or* albümünde Kaptan Haddock'un ağzından dökülen "pacte à quatre" ve *Objectif Lune* kitabında kullandığı Ku-Klux-Klans hakaretleri. Hakaret olarak savurduğu "pacte à quatre" sözleri, 1933 yılında, dört süper güç (İngiltere, Almanya, Fransa ve İtalya) arasında imzalanan anlaşmaya bir gönderme, bir eleştiridir. "Bande de Ku-Klux-Klans" hakaretiyle de 1865 yılında, Amerika'da kurulan ve çoğu kez dağıtılmasına karşın, 1950 ve 1960'lı yıllarda yeniden canlanan siyahi karşıtı/siyahilerin evlerini ateşe veren, ırkçı gizli bir örgüte göndermedir. Yazarın "éteindre" fiilini kullanarak yaptığı sözcük oyunu da bu bağlamda çok yerinde.

Espèces de Canaques, c'est malin ce que vous avez fait là !... Bande de Ku-Klux-Klans !... Juste au moment où j'allais l'éteindre moi-même...
Eteindre quoi ?...

Sonuç

Tenten albümleri, örneklerle de gösterdiğimiz gibi, pek çok araştırmaya konu olmuş ve toplumdaki kültürel ve sanatsal etkinliklerde Tenten modeli yaygın olarak kullanılmış. Albümlerde kullanılan dil, özellikleriyle, diğer çizgi romanların dilinden ayrımlanarak dil çalışması yapmak isteyenler için zengin bir "corpus" oluşturmuştur. Albümlerin "metinlerarası" bağlamındaki göstergeleri de, müzik, yazın, grafik sanatları ve siyasi olaylarla ilişkilendirilmelerini sağlamıştır.

NOTLAR

1 *Tenten'in Maceraları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.

2 *Tenten'in Maceraları,* Mandolin, (İnkılâp Kitabevi Baskı Tesisleri), İstanbul, 2004.

3 "Tintin, c'est moi quand j'aimerais être héroique, parfait... ". " Tintin c'est moi... Ce sont mes yeux, mes sens, mes poumons, mes tripes!... Je crois que je suis seul à pouvoir l'animer. dans le sens de donner une âme. " (Hergé)

<http://fr.tintin.com/personnages/show/id/2/page/0/0/tintin>, consulté le 19 novembre 2013.

4 Bu konuda bkz: T.Inal, M.Kaya, *L'Affaire Tournesol Çizgi Romanı'nın İki Farklı Çevirisi ile İlgili Betimleyici Bir Çalışma*, in Translation Studies in the New Millenium, An International Journal of Translation and Interpreting, Ankara, Vol. 9, 2011, s.68.

5 Albert Algoud, *Le Haddock Illustré, L'intégral des jurons du Capitaine Haddock*, Casterman, Tournai, 2004.

6 Diapason. n° 457, mars 1999.

7 Verilen sayfa numaraları, 1943-2004 tarihleri arasında Casterman Yayınları'nda çıkan, *Les Aventures de Tintin* (24 cilt) albümlerinin sayfa numaralarıdır. Verilen bu sayfa numaraları, Tenten'in Yapı Kredi veya Mandolin Yayınları'nda çıkan albümlerdeki sayfa numarasına da uymaktadır.

8 François Adrien Boieldieu, *La Dame Blanche, Opéra comique en trois actes*, 1825.

<http://www.forumopera.com/v1/opera-n16/boieldieu.htm> Consulté le 23 novembre 2013.

9 Leslie Earl Simon, *German Research in World War II*,Chapman&Hall, Londres, 1948.

10 Tenten albümünde, *German Research in World War II* kitabının kapağında var olan Gamalı Haç işaretine yer verilmemiştir.

BUKET UZUNER'İN *UYUMSUZ DEFNE KAMAN'IN MACERALARI SU* ROMANINA EKOELEŞTİRİ VE EKOFEMİNİZM PENCERESİNDEN BAKIŞ

Çiğdem ARLI CENGİZ*

REGARD ECOFEMINISTE ET CRITIQUE ECOLOGIQUE DU ROMAN *UYUMSUZ DEFNE KAMAN'IN MACERALARI SU* DE BUKET UZUNER

Avec le développement de la technologie et de la croissance économique, des problèmes comme la pollution, la surpopulation, la sécheresse, le réchauffement climatique, les OGM, la réduction de la diversité biologique, la pauvreté et les conflits entre les classes, les sexes et les races menacent l'avenir de l'humanité et de la planète. Dans cette étude, nous étudierons l'œuvre de Buket Uzuner, *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU,* dans une perspective de critique écologique et éco-féministe. Notre but est d'attirer l'attention sur l'existence d'une littérature de conscientisation des problématiques écologiques. Dans le roman, l'auteur souligne la différence entre l'approche de la culture chamaniste, qui établit une équivalence entre la société et la nature, et la culture moderne centrée sur l'homme. Plus particulièrement, le roman met en avant des problématiques comme la situation écologique en Turquie, la violence qui frappe les femmes, le droit des animaux, les dégâts occasionnés à la nature et les rapports des sexes dans la société.

Mots-clés : *eco-critique, éco-féminisme, nature, Buket Uzuner, écologie, littérature, chamanisme, Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU .*

AN ECOFEMINISTIC AND ECOCRITICAL VIEW OF BUKET UZUNER'S NOVEL: *UYUMSUZ DEFNE KAMAN'IN MACERALARI SU*

Ecological problems, such as air pollution, population growth, drought, global warming, genetically modified foods, and the reduction in the diversity of species, which we have seen in recent years with the negative effects from developing technology, growing economies, and the social problems such as poverty, class, gender, and racial differences are threatening the future of mankind and the Earth. In this study, the function of literature to create an ecological awareness for a sustainable world, is examined in the light of the novel by Buket Uzuner entitled "*Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU*" in the context of ecocriticm and ecofeminism. In the novel, the differences between Shaman culture's egalitarian approach to the nature and today's human-centered approach are emphasized. In particular, the ecological problems experienced in Turkey such as violence against women, animal rights, damage to nature and gender issues are brought to the fore.

Keywords : *eco criticism, ecofeminism, nature, Buket Uzuner, ecology, literature, shaman, Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU.*

---

* Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, İtalyan Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans
cengiz.cigdem@gmail.com

Giriş

18.Yüzyılda sanayi devrimi ile beraber insanoğlunun doğa ile arasındaki ilişkide geri dönülmez değişimler yaşanmaya başlamıştır. Aydınlanmacılığın öne çıkardığı akıl ve beraberinde getirdiği deney ve gözleme dayalı bilim, doğanın sömürüsünü ve insanın tahakkümüne girmesini hızlandırmıştır.

İnsan-doğa ilişkisinin en belirgin kırılma noktasını oluşturan sanayi devrimini takip eden yıllar ve ardından II. Dünya Savaşı'nın nükleer silahların kullanımı ile getirdiği yıkım sonrasında çevre sorunları giderek artan oranda hissedilmeye başlanmıştır. Kapitalist düzenin doğada açtığı yaralara tepki olarak sosyal, ekonomik, toplumsal ve politik alanda birçok düşünce hareketi ortaya çıkmıştır. Doğanın kapitalist tahakkümün altına girmesi ve sonsuz bir kaynak olarak görülmesiyle ortaya çıkan tahribatı azaltmak ve sürdürülebilir bir dünya yaratmak için insanoğlu, çözümün bir parçası olmak zorundadır. Bu yönde bireylerde ekolojik bir farkındalık yaratmak, doğayı, canlıları, kaynakları korumaya yönlendirmek üzere felsefeden mimariye, görsel sanatlardan edebiyata pek çok alanda bilinçlendirme çalışmaları yapılmaktadır. İnsanların kimi zaman öznesi kimi zaman anlatıcısı kimi zaman dekoru oldukları edebî yapıtlar ise ele aldığı konuların geniş kitlelere ulaşması ve bireylerin düşüncelerinde, bakış açılarında yeni algılar, yaklaşımlar ve empati oluşturabilmesi sayesinde bu alanda yapıcı değişimlere yönlendirme bağlamında büyük öneme sahiptir.

Çevreci düşünce ve kuramlar içerisinde edebî yapıtlarda doğanın nasıl ele alındığını, yansıtıldığını bütüncül ve insan merkezli olmayan bir yaklaşımla inceleyen ekoeleştiri, Serpil Oppermann'ın ifadesiyle,"*Edebiyat ile çevre, ekoloji ile kültür arasındaki ilişkileri inceleyen tek akım*"[1] niteliğindedir. Ekoeleştirmenler, edebî yapıtlarda, doğanın nasıl yansıtıldığı, fiziksel çevrenin anlatı içerisinde nasıl bir rol üstlendiği, toprak metaforunun toprağa davranışımızı ne şekilde etkilediği, erkek yazarların doğayı kadın yazarlardan farklı mı anlattığı, yabanıllık kavramının zaman içinde nasıl değiştiği[2] şeklindeki sorularla ilgilenirler.

Diğer yandan kadın sorunlarını ekolojik sorunlarla bir arada ele alan ekofeminizm, 1970'lerde ortaya çıkmıştır. Kadın ve doğanın sömürüsünü aynı koşutluk içinde görür ve ikisi arasındaki bağları inceler. Tarihsel sürece bakıldığında erkeğin görevi daha çok evin dışında avlanarak evin gereksinimlerini karşılamak, kadının görevi ise evde çocuk yetiştirmek, ailenin evdeki ihtiyaçlarına yardımcı olmak şeklinde olmuştur. Erkeğin fiziksel gücünün baskın olması, üretim araçları üzerinde hakimiyet kurmasıyla birlikte ortaya çıkan ataerkil düzen, hem kadını hem doğayı tahakkümü altına almıştır. Sanayi devrimi ile birlikte kadın ilk kez işçi sınıfı içinde yer almaya başlayarak evdeki görevlerinin yanı sıra çalışma hayatında da aktif rol almaya başlamıştır. Kadın sorunlarına çevre sorunları üzerinden yaklaşan

ekofeminist düşünce, sorunların çözümünü eşitlikçi bir yaklaşımın benimsenmesinde görür. Kadının toplumda ötekileştirilmesi ile doğanın ötekileştirilmesi arasındaki bağları sosyal, toplumsal, ekonomik görüşler temelinde inceleyerek, kadın ve çevre sorunlarının çözümüne çalışır.

Jean Paul Sartre, "İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli biçimde *söylemeyi seçtiği için yazardır*."[3] der. Doğanın ve çevrenin korunabilmesi ve bu alanda bir farkındalık yaratmada, yazma eylemini gerçekleştiren, edebiyatı üreten kişinin sözcükleriyle okuyucuya aktardığı konular üzerinde düşünmeye yönlendirmesi edebiyatı güçlü ve etkin bir bilinçlendirme aracı yapar. İnsanoğlunun davranışlarının neden olduğu ve doğa ile beraber sosyal, toplumsal yaşama yansıyan olumsuzluklar ancak doğa odaklı, doğada yaşayan tüm canlılara hak ettikleri değeri gösteren, kaynakları verimli ve en az zararla kullanacak yaklaşımların benimsenmesiyle azaltılabilir. Bu noktada edebiyatçılara, yazarlara bilinçlendirme konusunda çok önemli görevler düşmektedir. "Çağdaş doğa yazınının en önemli konularından biri, bu edebiyatın okurun doğaya yaklaşımında nasıl somut değişimlere ve onu çevresel olarak nasıl doğru davranışlara yönelteceği konusudur."[4] diyen ekoeleştirmen Scott Slovic, edebiyatın okuyucuyu doğaya yaklaşıtırıcı etkisine dikkat çeker.

Edebiyatın neyi nasıl yansıttığına dair, Fransız yazar ve düşünür Jean-Paul Sartre'ın, "[...] İnsanın kendisi için yazması diye bir şey yoktur"[5] deyişi, yazarın bu eylemi içerisinde okuyucuya bir mesaj vermek istediğini açıkça belirtmektedir.

Sartre'ın düşüncesinden hareketle, Türk çağdaş yazarlardan Buket Uzuner'in 2012 yılında yayımlanan ve eleştirmenlerce ilk Türk ekofeminist romanı olarak nitelenen *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU* romanı ile, okuyucunun çevresine, doğaya, kadına yaklaşıma dair bir farkındalık oluşturmak amacıyla pek çok mesaj ilettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle Türkiye'nin ekolojik sorunlarına ve toplumsal cinsiyet sorununa kadın sorunları üzerinden bir anlatımla yaklaşan yazar, geçmişteki Şaman geleneği ile bugün arasında farklılaşan, unutulan değerleri vurgulamaktadır. Yapıtta, ataerkil düzenin kadın ve doğa üzerindeki egemenliğine, baskıcı tutumuna eleştiri getirilmektedir. Çevreci, doğa ve yunus dostu olarak bilinen Uzuner, yapıtı aracılığıyla okuyucuya seslenerek insan davranışlarının neden olduğu sonuçları ve tüm canlıları ne şekilde etkilendiğini göstermektedir.

İstanbul – Doğa – Marmara Denizi ve Su

Gazeteci Defne Kaman Kadıköy'den bindiği vapurda son kez görülmüş ve ardından kaybolmuştur. Ailesinin Kadıköy Karakolu'na giderek kayıp bildiriminde bulunmasıyla Komiser Ümit Haydar Kaman hayalini kurduğu köyündeki tatilinden vaz geçer ve gazeteciyi aramaya başlar. Komiser bir yandan kayıp gazeteciyi ararken öte yandan sevdiği kızla evlenmenin hayallerini kurmaktadır. Gazeteciyi ararken

en büyük yardımcısı Sahaf Semahat'tir. Gazetecinin kaybolması ile eş zamanlı olarak Kadıköy iskelesinde yaralı bir yunus bulunur. Gazetecinin aranması ve yunus balığının kurtarılması çerçevesinde gelişen olay örgüsü içinde komiserin hayatına ve Sahaf Semahat'in yaşantısına da tanıklık ederiz.

Ailesinin, komisere anlatırken uyumsuz olarak betimlediği Defne Kaman'ın uyumsuzluğu toplumsal yapının, geleneklerin ön gördüğü bir kadın olmamasından kaynaklanmaktadır. Boşanmış, doğa sever, çevresine karşı duyarlı ve hayvanları koruyan, aktivist bir gazeteci olan Defne, çalışmalarında toplumsal ve ekolojik sorunlara tarafsız kalmamakta, özellikle kadın şiddeti, hayvan hakları ve ekolojik dengeyi etkileyen konulara eğilmektedir. Uzuner kendisi ile yapılan bir röportajda uyumsuzluğun tarifini şu şekilde ifade eder: "*Gazeteci Defne Kaman, kendi hayatını ve bedenini ön plana çıkartıp, ünlü bir köşe yazarı olmak yerine memleketin ve tabiatın sorunlarıyla ilgilenen sahici bir gazeteci olduğu için uyumsuz, desem*?..."[6]

Diğer yandan Komiser, Defne Kaman'ı araştırırken, internet sayfasına baktığında,

> *Türkiye'de giderek sayısı artan kadın cinayetleri, çocuk gelinler, sendikasız işçilerin sorunları gibi konuların yanı sıra, Türkiye'de türleri tehlikede olan balina, yunus lüfer, kartal, kelaynak, yılkı atı, Akdeniz foku, telli turna, Anadolu parsı, susamurları, kar çiçeği, orkide ve kardelen gibi canlıların korunması üzerine yoğunlaşan yazılarının*[7]

bulunduğunu görür. Yazarın bu noktada Türkiye'de yaşanan gerçek sorunları yansıtarak ekolojik bir farkındalık yaratmak üzere okuyucuyu bilgilendirdiği, ekolojik sorunların yanı sıra kadınların sorunlarını aktardığı görülmektedir.

Olayların geçtiği mevsim yaz olarak seçilmiştir ve yapıtın farklı bölümlerinde küresel ısınmanın mevsime yansıyan değişikliği pek çok kez yılın en sıcak gününün yaşanıyor olduğu şeklinde hatırlatılarak aktarılmaktadır.

> *21. Yüzyılın en sıcak yazının tam ortasında bir gece [...], Ancak, 21. Yüzyılın en sıcak yazının tam ortasında bir Perşembe öğleden sonra [...]*[9]

Günümüzün en büyük sorunlarından birini de büyük kentlere göç oluşturmaktadır. İstanbul betimlemesi içinde büyük kentlere göç sorununu, "[...]*15 milyonluk, sürekli göç alan bir metropolün en büyük ilçelerinden Kadıköy*"[10] ifadesinde görmekteyiz. Göç eden insanlar yerleştikleri bölgeye kendi yaşam biçimlerini, alışkanlıklarını ve kültürel değerlerini taşırlar. Göç alan kentler, hızlı nüfus artışından bozuk kentleşmeye, eğitim, sağlık, temizlik ve çevre kirliliği dahil olmak üzere bir çok sorunla karşı karşıyadır. Ayrıca, kentleşme ile birlikte tarihsel ve kültürel mirasların korunması, tahrip edilmemesi geçmişin kültürü ile gelecek arasındaki bağları

yaşatmak bakımından önemlidir. Gelişmeye ve ekonomik büyümeye koşut olarak insanoğlu yaşadığı alanları da değişime uğratmaktadır. Kadıköy'de meydana gelen değişimlerle birlikte değişime direnen mekânlar, insanların eskiden gittikleri yerler, alışkanlıkları gerçek yer isimleri ile görülür:

> *[...] limonata ve pastaları Kadıköylülerin damağında mutlaka iz bırakmış Beyaz Fırın, bir zamanlar yazarların söyleşiler yaptığı Gençlik Kitabevi'nin yeni sahibi Nezih, yeni açılan yabancı marka dükkânlara canla başla direnen yerli malı iç çamaşırı ve elbise dükkânlarının eski usul vitrinleri, dünyanın ve İstanbul'un her yerinde çoktan tarihe karışmış bir iki saat tamircisi, [...]*[11]

> *[...] Baylan Pastanesi, bayramlarda hâlâ lokum kuyrukları caddeye taşan 230 yıllık Hacı Bekir Lokumcusu, 300 yıllık Surp Takavor Ermeni Kilisesi.*[12]

Romanda fon olarak kullanılan mekânların günümüzde var olan, gidip görülebilir, yaşanabilir mekânlar olması, okuyucunun, empati kurabilmesini kolaylaştırarak, yaşanılan olayların, yer ile birlikte gerçekliğini hissettirmektedir. Bugün gidilip Kadıköy Baylan Pastanesinde oturulabilecek olması ya da Kadıköy'de sahafların gezilebilecek olması, okuyucunun yerler ile kendisini daha kolay özdeşleştirmesini sağlamakta, yaşanan yerlerin ve değişimlerin bir parçası olduğunu hissetmesine olanak vermektedir.

Olaylar İstanbul'da geçmesine rağmen, komiserin köyü ve köyün doğası hakkında bilgi aktarılarak kent yaşamı ile kırsal yaşam arasındaki farklara dikkat çekildiği görülür. Büyük bir metropolde yaşayan komiserin kırsal kesimdeki yaşamına duyduğu özlem, köyünü anlatırken hissedilmektedir. Ayrıca havanın temizliğinden besinlerin lezzetine varana kadar aradaki farklar vurgulanmaktadır.

> *Kaman'da her yaz ailesi ile yaptığı köy tatilleri çok güzeldi; tertemiz hava, şeker gibi su, şimdi adına organik denen, mutlu tavukların sarısı güneş renginde yumurtaları, mis kokulu meyve ve sebzeler, yoğurdun en kaymaklısı, cacığın en sarımsaklısı, akrabaların sıcak dostluğu, iki abisi ve köylü çocuklarla ormanda oynanan oyunlar, sesi güzel derede serinlemeler... [...]*[13]

Günümüzün en büyük kentsel çevre sorunlarından biri olan betonlaşma, ağaçların azalmasına ve ekolojik dengenin bozulmasına yol açmaktadır. İstanbul'da giderek artan betonlaşma nedeniyle yeşil alanların azalmaktadır. Yazar, semt isimleri belirterek okuyucuyu yaşam alanlarının gerçekliğine taşır. Koşuyolu semtindeki ağaçların yerini yeni yapıların aldığını, Kadıköy meydanının büyük bir inşaat alanına dönüştüğünü anlatır. Diğer yandan kentlerin dışında doğal alanlara da verilen zararlara değinilmektedir. Son yıllarda gündemde olan, Türkiye'ye yeni enerji kaynakları kazandırılması ile ilgili olarak, hidroelektrik santrallerin (HES) yapılması konusuna da değinilen romanda, HES'lerin yapılacağı yörede derelerin,

yaşayanların, suyun olumsuz etkileneceği, gazeteci Defne Kaman'ın hazırladığı yazı dizisi üzerinden aktarılır.

Slovic'in belirttiği gibi, *"Çevreci eleştirmen dünyada gerçekten değişim yaratmaya yönelik yazdığı için, kaleme aldığı yazıların yaşanılan coğrafyalara ait hikâyelerle birleşmesine çalışır"*[14] düşüncesi ile uyuşan Uzuner'in romanında ele alınan konuların Türkiye'de yaşanan olayları, Türkiye topraklarında görünen ekolojik ve toplumsal sorunları yansıttığı görülmektedir.

Türkiye'nin İstanbul, Marmara Denizi, Kaman gibi bir kaç yöresinin görüldüğü romanda, bozulmamış doğa, temiz hava Komiser Ali Ümit'in köyü Kaman'da karşımıza çıkar. Kuş seslerinin artık büyük kentlerde duyulmuyor olduğu, kentlerdeki betonlaşmayı, ağaçların yok olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir. Ağaçların azalması, hem oksijen kaynağının kaybına neden olduğu için hem ağaçları barınak olarak kullanan canlıların o bölgede azalarak, hatta yok olarak besin zincirindeki bir halkanın yok olmasına neden olduğu için yeşil dünyanın geleceğini tehdit eden bir sorundur. Besin zincirlerinin bozulması ekolojik dengeyi bozan en önemli etmenlerden biridir. Kayıp gazeteciyi merak edip aramaya başlayan komiser, uzun zamandır planladığı tatilini ertelemek durumunda kalır. Bu arada, Defne'nin ailesi, bulunmasına yardımcı olabileceği düşüncesiyle Defne Kaman'ın günlüğü niteliğindeki *SU Kitabı*'nı komisere verir. Suyun insan yaşamındaki önemini vurgulayan bilgiler içeren bu kitap aynı zamanda Şaman kültüründe her şeyin başlangıcının su olduğu inancını ve Şaman kültürünü okuyucuya aktarmaktadır. *SU Kitabı*'nı okuyan komiser su ile ilişkili rüyalar görmeye başlar ve bu arada Defne Kaman'a değişik yerlerde rastlayarak ondan şifreli notlar alır.

İslamiyet öncesi Türk inancındaki Şaman, diğer bir ifadeyle Kaman kültürüne sık sık değinen yazar, geçmişte doğaya eşitlikçi yaklaşım, insan ve doğayı eş gören tutum ile bugünkü tutumun tezatlığını sunarak doğa merkezli bir yaklaşımın öneminin altını çizmekte, kaybolan değerleri hatırlatmaktadır.

Anadolulu filozof Thales'in de öne sürdüğü her şeyin başını ve kaynağını suyun oluşturduğu düşüncesine Şaman geleneğinde de rastlanır. İslam'da *Anasır-ı Erbaa* olarak ifade edilen dört unsur hava, su, ateş ve toprak, antik dönem filozoflarının görüşlerinde, bir veya bir kaçının birlikteliği varlığın oluşumundaki ana unsur olarak görülür. Uzuner, dörtleme olarak yazmayı planladığını belirttiği romanlardan ilki suya adanmıştır: *"SU vardı. Başlangıçta sadece SU vardı. Evvelce gök, ay, güneş, hava, ateş, toprak ve ağaç yoktu. Sadece SU vardı. SU ebedî başlangıçtı ve ondan önce hiçbir canlı olmadı."*[15] Romanda su ile bağlantılı birçok sahneye rastlamak mümkündür: Defne Kaman'ın kimi zaman elbiselerinden sular süzülerek komisere görünmesi, kimi zaman komiserin rüyasında evini su bastığını görmesi gibi. Marmara

Denizinin kıyısındaki bir kentte ve ilçede geçen olaylarla birlikte kıyıya gelen yaralı bir yunus balığının hayata tutunmasının anlatıldığı romanda, Marmara Denizini işaret eden suyun yaşamsal öneminin vurgulandığı görülmektedir.

Tüketim çağına ayrı bir vurgu yapılan yapıtta, insanoğlunun tüketim çılgınlığının doğa üzerindeki olumsuz etkileri tüm çıplaklığıyla ve Türkiye'de yaşanan olumsuzluklarla birlikte ele alınmaktadır. İnsanların para, refah için doğaya verdiği zararlardan biri olan orman arazilerinin imara açılması, *"Nasıl oldu da alelacele kanunlarla orman sınırları dışına çıkarılan 2B ormanlık arazileri talana açılıp, halka refah vaat etmeyeceği belli varsıllar için satışa sunulabildi?"*[16] şeklinde sorgulanmaktadır.

Çevre ve ekoloji sorunlarının Türkiye'deki yansımalarının gözlemlendiği yapıtta, insan merkezli davranışın yaşanılan çevreyi nasıl değişime uğrattığı gözler önüne serilmektedir. Ayrıca , gerçek mekân ve bölgelerin hem isimleri hem detaylı betimlemeleri ile aktarılması okuyucuyu metine yaklaştırarak, yaşanan sorunların çok yakınımızda, gündelik yaşamımızın içinde olduğunu fark ettirmekte, insanın davranışlarının sorunların bir parçası olduğunu göstermektedir.

Kaman – Yunus Balığı - Kutadgu Bilig ve Çağrışımlar

Romanın kahramanlarından Defne Kaman, Ali Ümit Kaman, Umay Bayülgen'e Şamanlık (Kamanlık) kültürüne gönderme yapan ve bir bağ oluşturan isimler verilerek, doğaya ait unsurların belleklere yerleştirmesi sağlanmaktadır. İsimler, okuyucuyu Şaman kültürüne yaklaştırma işlevi açısından ayrı bir öneme sahiptir. Yazar, ayrıca isimlerin ne anlama geldiğini açıklayarak okuyucuyu bu konuda bilgilendirir. Yapıtın ilk sayfalarından son sayfalarına kadar, Şaman kültürünün ön plana çıkarıldığı ve böylelikle doğaya eşitlikçi bir yaklaşımın üzerinde durulduğu görülmektedir. Kamanlık şu şekilde aktarılmaktadır:

> *Türkler Kadim gelenekleri olan Şamanlığa, Asya'da kullandığımız Ön-Türkçede, Kamanlık, Şaman'a Kam veya Kaman derlermiş. Kamlar ya da Kamanlar, her şeyden önce birer şifacı, yani 'otacı' denen, bitkilerle ilaç yapan, nasıl desem, sanki o zamanın eczacılarıymış.*[17]

Öte yandan, roman karakterlerinin cinsiyetine bakıldığında kadın cinsiyetin çoğunlukta olduğu görülmektedir. Bu noktada yazarın çevre sorunlarını vurgularken buna koşut olarak kadını ön plana çıkarması, kadın sorunları konusunda da bir farkındalık yaratma isteğine işaret etmektedir.

Kayıp gazeteci Defne Kaman, sadece komisere görünerek arada ona şifreleri notlar verir. *Kutadgu Bilig*'den gelen şifreli dizeler ile Yusuf Has Hacib'in eserine

gönderme yapılmaktadır. Böylelikle okuyucu *Kutadgu Bilig*'le de tanışır. Defne Kaman'ın ilettiği şifreleri, arkadaşı Sahaf Semahat'le paylaşan komiserönün yardımını ister. Nevşehir'den gelip İstanbul'a yerleşen, asıl adı Sema olan Semahat, geçimini sahaflık yaparak sağlamakta ve dükkanında iki kedisi ile birlikte yaşamaktadır. Bir yandan gelen şifreleri çözmeye çalışırlarken Kadıköy iskelesinde yaralı bir yunus balığı bulunur. Yunus dostu olarak da bilinen yazar, bıçakla yaralanmış olan yunus balığı ile insanoğlunun doğada yaşayan canlılara verdiği zararı göstermektedir. Öte yandan yunus balıklarının para kazanmak amacıyla gösteri parklarında kullanılmaları, özgür yaşam alanlarından mahrum edilmeleri sorununa da değinilerek, hayvan hakları konusuna dikkat çekilmektedir. Romanda görünen yunus balığı ve kedilerin insanlara karşı hassas ve duygusal duruşları aktarılarak tüm canlılara karşı saygılı bir yaklaşıma çağrı yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Hayvanlar duyguları ile birlikte yansıtılarak, insanların davranışlarını hissedebildikleri vurgulanmaktadır:

> *O şimdi, bir insanın kendisine kötülük yaptığını bildiği için bir hayal kırıklığı yaşıyor. Yunuslar duyguları çok gelişmiş memelilerdir. Kalpleri kolay kırılır ve belki de bunu saklamak için ağızları gülüyormuş gibi yaratılmıştır.*[18]

Romanda hayvan dostu olarak örnek yaklaşımları ile karşımıza çıkan Sahaf Semahat, tüm canlılara karşı duyarlı davranmakta, sokak kedileri için bile dükkanının önüne yiyecek koymaktadır. Dükkanında yaşayan kedilerin, sahibelerinin sıkıntısını anlayıp onu yatıştırmak için bacaklarına sürtündükleri görülür ki, kedilerin insan duygularını anlayabilen ve insan psikolojisi üzerinde yatıştırıcı etkisi olan canlılar oldukları hatırlatılmaktadır. Okuyucuya sokakta yaşayan hayvanlara karşı duyarlı olunması konusunda mesaj içeren satırlara da rastlanır :*"Semahat, kitapçı dükkânının önünü sulamış, sokak kedileri için kapısının önüne koyduğu yoğurt kutularına kuru mama ve bol su doldurmuştu".*[19]

Sahildeki yaralı yunus balığını gördüğünde, Semahat'in gözyaşlarını tutamaması onun sadece kedilere değil, tüm canlılara ne derece değer verdiğini, canlılara karşı hassasiyetini göstermektedir. Bir hayvan için insanın göz yaşı dökmesi, tüm canlılara karşı duyarlı ve eşit bir yaklaşımı ifade eder. Doğadaki canlılara yaklaşım açısından bakıldığında, doğayla birlikte olmayı işaret eden Şaman kültürü aracılığıyla belleklere, canlılara değer veren saygılı bir yaklaşımı aktardığı görülür. Gezegenimizdeki bütün canlıların yaşam hakkı olduğu unutulmamalıdır.

Defne – Tasvir – Semahat ve Toplumsal Cinsiyet

Türk toplumundaki üç farklı kadın duruşu, gazeteci Defne Kaman, Sahaf Semahat ve komiser Ümit'in sevdiği kız olan Tasvir'de romana yansır. Defne Kaman ekonomik olarak bağımsız, erkeğin egemenliğine boyun eğmeyen, hayvan

dostu, aktivist, kendi başına istediği yere gidebilen, kadın şiddeti üzerine araştırmalar yapan, özgürlüğü seven, boşanmış bir kadındır. Komiserin sevdiği kız Tasvir ise komiser ile evlenmesi mezhep farkı nedeniyle ailesi tarafından onaylanmamış ve aile kararı sonucu Karadeniz'e, gönderilmiş, türban takan bir kızdır. Diğer yandan Sahaf Semahat'te ise kendisini yaşadığı çevreye kabul ettirmek için kadınlığını gizleyen, pantolonlar giyerek erkeksi bir hava yaratan, ataerkil düzenin getirdiği zorlukları aşmaya çalışan, ezilen ve bu şartlar altında tek başına ayakta durmaya çalışan kadını görmek mümkündür.

Olayların hafifçe polisiye bir hava içinde ilerlediği romanda, Defne Kaman'ın kaybolmasının yanı sıra Sahaf Semahat'in yaşantısına, komiser Ümit'in sevdiği kız Tasvir'den dinî uyuşmazlıklar nedeniyle ayrı düşmesine ve yaralı yunus balığının kurtarılması çalışmalarına tanıklık eder, okur. Gazeteci Defne'nin özgür davranışları, ataerkil bir toplumda ve kendi ailesinin gelenekleri, değer yargıları içinde yetişen komiser için pek kabul edilebilir değildir. Otobüse atlayıp istediği yere giden gazeteci için, "kim ister böyle bir eş?"[20] diye düşünmesi, ataerkil toplumun, geleneklerin şekillendirdiği bir görüşü ifade eder. Toplumsal cinsiyet olarak, Türkiye'nin pek çok yerinde kadına biçilen rol, evlenerek kendisini ailesine adaması ve erkeğin sözünü dinlemesi yönündedir.

Toplumsal cinsiyet ayrımcılığını özellikle vurgulayan yazar, Türkiye'de her üç kadından birinin şiddet görüyor olduğu gerçeğini aktarır. Romandaki kadınların, cinsiyet ayrımcılığından etkilenen ve etkilenmeyenler olarak seçildiği görülmektedir. Şaman kültürünün izlerini taşıyan gazetecinin ailesinde hem doğaya hem kadına yaklaşım eşitlikçidir. Gazeteci Defne Kaman kendi hayatı ile ilgili kararları verebilirken, Tasvir, alevi-sünni mezhep ayrımcılığından etkilenerek ailesinin aldığı karar neticesinde, evlenmek istediği Komiser Ümit'i unutması için ayrı bir kente gönderilmiştir. Komiser Ümit ile Tasvir'in birlikteliğine ancak Tasvir intihar girişimine bulununca, aileler onay verir. Bir can söz konusu olduğunda zorluklar aşılmıştır. Semahat ise kendini bulunduğu çevreye kabul ettirebilmek ve zarar görmemek için kadın kimliğini dikkat çekmeyecek, koyu renk giysiler içinde bastırmıştır.

Ekofeminist düşüncenin yansıttığı kadının ve doğanın ötekileşmesi romanda net bir şekilde ortaya konur. Doğadan uzaklaşan, kendini diğer canlıların üzerinde gören insanın sosyal ilişkilerinin de etkilendiği ve baskıcı tutumunun ilişkilerine yansıdığı görülür. Kadınların sorunlarına dikkat çekmek bakımından, Şamanizm döneminde kadının da doğaya yakın olduğu, iyileştirici gücünün bulunduğu, doğadaki bitkileri kullanarak bunu yapabildiği anlatılarak kadının o günkü güçlü konumu ile bugünü arasında bir karşılaştırma sunulmaktadır. Yunus balığını kurtarmaya yardımcı olan kişi bir erkek değil, kadındır. Sahaf Semahat'in uzattığı eline yunus balığı karşılık vermiştir

ve bu tepki yunusun intihar etmeyeceğine işaret eder. Umay Bayülgen, Semahat ile konuşmasında, "Şimdi artık, kadınla tabiat arasında kurulan ilişki, onu akıldışı ve vahşi olarak dışlar, uzaklaştırır. Nereden *mi? E tabii ki akıl bahçesinden !*"[21] diyerek, aklın tek bir cinsiyete bırakılmaya çalışıldığı için kadının günümüzde dışlanan bir konuma geldiğini ve bunun dünyada olumsuzlara neden olduğunu ekofeminist bir bakışla yansıtır.

Sonuç

Oppermann'ın belirttiği gibi, "İnsan olan ve olmayan tüm toplulukların birbirleriyle olan ilişkilerini 'anthropocentric' (insan merkezci) olmayan bir bakışla"[22] inceleyen ekoeleştiri yönünden bakıldığında, romanın insanı ve doğayı eşdeğer gören bir yaklaşımı aktardığı görülür. Şaman geleneğindeki doğaya yaklaşım hatırlatılarak kaybolan değerler hatırlatılmaktadır. Aynı zamanda ataerkil düzene geçişle birlikte hem doğaya hem kadına karşı değişen davranışların, her ikisi üzerinde eril gücün oluşturduğu hegemonyanın verdiği zararlar gösterilmektedir.

Uzuner, yapıtında doğa merkezli yaklaşım ile insan merkezli yaklaşımın farklarını ortaya koyarak, insanoğlunun çevresini nasıl değiştirdiğini, sorunların nedenlerini okuyucunun sorgulamasını sağlar. Şaman kültürüne göndermeler yapılması, doğaya saygılı, korumacı yaklaşımın anlatılması yoluyla, insanların doğadan ayrı değil, onun bir parçası olduğu gösterilmektedir. Doğanın bir parçası olan insanın çözüm sürecine nasıl katkıda bulunabileceğine işaret edilmektedir. Yapıtta ekonomik, kültürel, toplumsal yaşam içinde ezilen, şiddet gören kadın ve kadın sorunları, ekolojik sorunlarla koşutluk içinde aktarılmaktadır.

Edebiyatın hem iyileştirici hem aydınlatıcı etkisi vardır. Nevin Özkan'ın, "edebiyat hem karşılaştırır hem de farkındalığı yavaş yavaş değiştirir."[23] ifadesinden hareketle, Uzuner, yapıtında bakış açılarını değiştirmeye yönelik, iki kültür arasındaki izleri takip ederek ekolojik bir farkındalık yaratma görevi üstlenmiştir. Hem ekoeleştiri hem ekofeminizm, ortak noktada doğaya karşı insan merkezli olmayan, eşitlikçi bir yaklaşımı ön görür ve savunur. Zarar gören yunus balığı ile yaşamı tehdit edilen Defne Kaman arasında eş zamanlı bir kurtuluşa varan bağlantı olduğu görülür. Her ikisi de eril güçten zarar görmüştür. Defne Kaman hazırladığı yazı dizisinde yazdığı, karısını öldüren koca tarafından tehdit edilmiş ve bu kişi yakalandığı zaman ortaya çıkabilmiştir. Aynı şekilde yunus balığı da aynı adam tarafından bıçaklanmıştır. Ayrıca, kadının ve doğadaki bir canlının özgürlüğüne kavuşma sürecinde Semahat'in de kadınlığını baskılayan giysilerden vazgeçerek, elbise giydiği görülür. Ekofeminist görüş çerçevesinde doğanın özgürleşmesi ile kadının özgürleşmesinin bir arada ele alındığı ve ikisinin arasındaki bağın okuyucuya aktarıldığı görülür. Sınıf ve cinsiyete dayalı baskılar ortadan kalkmadığı sürece doğa ve kadın özgür olamayacaktır.

Roman, ekofeminist yazar Rosemary Ruether'in belirttiği, "*Kadınlar, ilişkilerde tek tarafın hakimiyetinin süregeldiği bir ana modelin bulunduğu toplumda, kadınlar için özgürlük ve ekolojik krizlere çözüm olmadığını anlamalılar*,"[24] düşüncesini çağrıştırır.

Uzuner'in yapıtında küresel ısınma, türlerin yok olması, hayvanlara kötü muamele edilmesi gibi tüm dünyanın karşı karşıya olduğu ekolojik sorunların yanı sıra, Türkiye'de yaşanan kadın şiddeti, HES'lerin insanlara ve doğaya verdiği zararlar, hayvan hakları sorunlarının özellikle ön plana çıktığı, bu sorunların sesini duyurduğu, nedeni oluşturan insan davranışlarını anlatarak, çözümler konusunda düşünmemizi sağladığı görülmektedir. Serenella Iovino'nun ekoeleştiriyi tanımlarken belirttiği gibi, "edebî metinlerin 'ekolojik' yorumu, insan olan varlıklar ile çevre arasındaki ilişkinin eleştirel bir farkındalığını iletmeyi ve kazandırmayı sağlar."[25]

NOTLAR

1 Oppermann, S., Editör, *Ekoeleştiri Çevre ve Edebiyat*, Phoenix, Ankara, 2012, s.9.

2 Glotfelty, Cheryll (Ed.), Fromm, Harald (Ed.), *The Ecocriticism Reader, Landmarks in Literary Ecology*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1996, s. xix.

3 Sartre, J. P., *Edebiyat Nedir?*, Can Yayınları, İstanbul, 3.Basım, Kasım 2005, s. 51.

4 Oppermann, S., *Doğa Yazınında Beden Politikası*, İstanbul, Akşit Göktürk Anma Toplantısı, 15-17.03.2006.

5 Sartre, J. P., *Edebiyat Nedir?*, Can Yayınları, İstanbul, 3.Basım, Kasım 2005, s. 34.

6 Atabilen, E., İlk eko-feminist roman, Hürriyet Gazetesi, Keyif Eki, 01.04.2012.

7 Uzuner, B., *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU*, a.g.y., s. 19.

8 Ibid, s. 14-15.

9 Ibid, s. 53.

10 Ibid., s. 69.

11 Uzuner, B., *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU*, a.g.y., s. 37.

12 Ibid,. s. 37.

13 Ibid., s. 133.

14 Özdağ, U., Gökalp Alpaslan, G.G., *Türkiyat Araştırmalarında Yeni Bir Alan: Çevreci Eleştiri*, 3.Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu, 2010, 641-651.

15 Uzuner, B., *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU*, a.g.y., s. 77.

16 Uzuner, B., *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU*, a.g.y., a.g.y., s. 24.

17 Ibid., s. 56.

18 Uzuner, B., *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU*, a.g.y., s. 181.

19 Ibid., s. 109.

20 Ibid., s. 36.

21 Uzuner, B., *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU*, a.g.y., s. 198.

22 Oppermann, S., *Ekoeleştiri*, İstanbul, PEN Türkiye, 17.04.2009.

23 Oppermann, S., Özdağ, U., Özkan, N., Slovic, S. (Ed.) *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, Cambridge Scholars Publishing, 2011, s. 461.

24 http://media.pfeiffer.edu/lridener/courses/ecowarm.html

25 Iovino, S., *Ecologia letteraria*, Edizioni Ambiente, Milano, 2006, s. 14.

KAYNAKÇA

1. Atabilen, Ezgi, İlk eko-feminist Roman, Hürriyet Gazetesi, Keyif Eki, 01.04.2012.
2. Buell, Lawrence, *The Future of Environmental Criticism*, Blackwell Publishing, USA, 2008.
3. Bulut, Dilek, Çevre ve Edebiyat: Yeni Bir Yazın Kuramı Olarak *Ekoeleştiri*, Littera 2005, C.17, s.79-86.
4. Garrard, Greg, *Ecocriticism*, Routledge, Second Edition, New York, 2012.
5. Glotfelty, Cheryll (Ed.), Fromm, Harald (Ed.), *The Ecocriticism Reader, Landmarks in Literary Ecology*, The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1996.
6. http://buketuzuner.com/tur/yb/buket-uzunerden-bir-kadikoy-romani-su/
7. http://media.pfeiffer.edu/lridener/courses/ecowarm.html
8. Iovino, Serenella, *Ecologia Letteraria Una Strategia per Sopravvivenza*, Edizioni Ambiente, Roma, 2006.
9. Iovino, Serenella, *Filosofie Dell'Ambiente, Natura, Etica, Società*, Carrocci, Roma, 2004.
10. Kovel, Joel, *Doğanın Düşmanı*, çev. Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
11. Morton, Timothy, *The Ecological Thought*, First Harward University Press, USA, 2012.
12. Oppermann, S., Özdağ, U., Özkan, N., Slovic, S. Eds. *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, Cambridge Scholars Publishing, New Castle, 2011.
13. Oppermann, S., Editör, *Ekoeleştiri Çevre ve Edebiyat*, Phoenix, Ankara, 2012.
14. Oppermann, Serpil, *Doğa Yazınında Beden Politikası*, Akşit Göktürk Anma Toplantısı, İstanbul, 15-17.03.2006.
15. Oppermann, Serpil, *Ecocriticism: Natural World in the Literary Viewfinder*, www.asle.org, 1999.
16. Oppermann, Serpil, Ekoeleştiri, İstanbul, PEN Türkiye, 17.04.2009.
17. Özdağ, Ufuk, G. Gonca Gökalp Alpaslan, *Türkiyat Araştırmalarında Yeni Bir Alan: Çevreci Eleştiri*, 3.Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu, 2010, 641-651.
18. Sartre, Jean-Paul, *Edebiyat Nedir*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, 3. Basım, İstanbul, Kasım 2008.
19. Uzuner, Buket, *Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları SU*, Everest Yayınları, 1.Basım, İstanbul, , Mart 2012.
20. www.buketuzuner.com

«UNE GUERRE PEUT EN CACHER UNE AUTRE»: LA MÉMOIRE LITTÉRAIRE DE LA GUERRE D'ALGÉRIE DANS LA FICTION ALGÉRIENNE FRANCOPHONE D. SCHYNS, L'HARMATTAN 2012

Marie-Christine Kok ESCALLE*

Désirée Schyns qui a fait des études de langue et culture françaises à l'université d'Utrecht, a pour sa thèse de doctorat soutenue à l'université d'Amsterdam en 2007, mené une recherche sur la mémoire culturelle relative à la guerre d'Algérie. Spécialiste de littérature en contexte postcolonial, elle a analysé les textes de fiction écrits en français par des auteurs algériens, hommes et femmes qui ont vécu la guerre d'Algérie «en position de colonisés», avec la question de savoir comment la guerre d'Algérie y est traitée. Schyns considère la littérature «comme une forme spécifique de mémoire culturelle» ; elle interroge donc ces textes littéraires sur la façon dont la mémoire individuelle et collective de la guerre d'Algérie prend forme et évolue.

Le corpus des fictions francophones algériennes étudiées comprend 25 textes[1] parus de 1958 à 2003 et écrits par Malek Haddad pour le plus ancien (*La dernière impression*, Paris : Éditions Julliard 1958) et Assia Djebar pour le plus récent (*La description de la langue française*, Paris : Albin Michel 2003). Sept romans datent des années 60, écrits par Assia Djebar, Mohammed Dib, Mouloud Mammeri ; les années 70 sont représentées par Yamina Mechakra (*La grotte éclatée*, Alger : SNED 1979) ; pour les années 80, 4 romans d'Assia Djebar côtoient ceux de Rachid Mimouni, de Myriam Ben et de Rachid Boudjedra ; un roman de Rachid Mimouni, un d'Assia Djebar et un de Rachid Boudjedra accompagnent deux romans de Malika Mokeddem pour les années 90 ; enfin, Malika Mokeddem et Maïssa Bey auxquelles s'ajoute Assia Djebar avec deux romans caractérisent les premières années du XXIe siècle (2001-2003).

Ces romans algériens sont relativement peu connus en France ; or, ils sont «le lieu d'une mémoire vive, en devenir, en pleine évolution» (p. 11), celle des «écrivains décolonisés» sur la guerre d'Algérie. Publiées entre 1958 et 2003, ces fictions littéraires francophone sont nées «dans le contexte de la colonisation ou un contexte postcolonial» (p. 13), écrites dans une langue qui est celle du colonisateur et que les écrivains se sont appropriée.

* Professeur à la Faculté des Lettres à l'Université Utrecht
M.C.J.Kok-Escalle@uu.nl

Mettant la notion de mémoire au centre de toute son étude, D. Schyns montre comment au long des années et en particulier après 1992, trente ans après la fin de la guerre d'Algérie, la mémoire littéraire construit une interprétation du présent (C. Chaulet-Achour parle de *Fictions entre passé et présent*, 1995) dans lequel vivent ces écrivains ; elle titre sa troisième et dernière partie : «Une guerre peut en cacher une autre», pour caractériser la mémoire littéraire de la guerre d'Algérie après 1992.

La notion de mémoire multidirectionnelle («multidirectionnel memory») empruntée à Rothberg permet à l'auteur de montrer que l'association de mémoires de périodes différentes, se fait pour la guerre d'Algérie dans les deux sens de la diachronie, avec d'une part «les années sanglantes», «la guerre civile» des années 90, située en aval et d'autre part la Shoah et la seconde guerre mondiale, située en amont. «Djebar estime que les Algériens doivent affronter les différentes couches de leur passé pour mieux vivre le présent» (p. 277) ; Elle entrecroise les guerres dans *Les nuits de Strasbourg* (1997), fusionne les événements historiques dans *La disparition de la langue française* (2003). Schyns voit dans «les écrivains francophones algériens [...] des précurseurs, évoquant des transferts entre des événements que nous avons toujours considérés séparément», et dans la mémoire «un projecteur vers d'autres formes d'injustices et de violences» (p. 280).

La deuxième partie porte sur «la torture et la mémoire» ; l'auteur voit dans la torture, objet d'une «bataille de mémoire», «un des lieux de mémoire de la fiction algérienne francophone sur la guerre d'Algérie» (p. 152). Si «l'expérience de la torture est à la limite du langage [...] la littérature peut atteindre l'universalité, c'est-à-dire parler de *tous* les corps martyrisés, par le biais de l'imagination et de la transgression. [...] la littérature peut, elle aussi, contribuer à «penser» la torture» (p. 224-225). L'analyse de «la torture en fiction» (chapitre 6) montre l'exploration des limites du représentable par les auteurs algériens, Mammeri (*L'opium et le bâton* 1965), Ben (*Nora* 1982) et surtout Djebar (*Les enfants du Nouveau Monde* 1962, *La femme sans sépulture* 2002 et *La disparition de la langue française* 2003). Elle s'inscrit dans le tableau que fait l'auteur de «l'histoire de la torture à travers le témoignage non littéraire» (p. 152) qui fait l'objet du chapitre 5.

C'est dans un cadre théorique bien balisé que Schyns mène son étude des fictions francophones algériennes dans leur rapport avec la mémoire de cette guerre si complexe et aux multiples visages, «événements» pour les uns, «guerre d'Algérie», «guerre d'Indépendance» ou «guerre de Libération nationale» pour les autres, que l'historiographie fait commencer et se terminer à des dates qui varient selon les points de vue. Les trente pages du *Prologue* offre une réflexion théorique sur mémoire et histoire, sur mémoire et culture, sur le statut des textes étudiés d'une part, et d'autre part sur la construction historique qui émane des romans de la guerre d'Algérie, mé-

moire ou amnésie collective, «les textes étudiés [étant] des actes de mémoire accomplis dans un contexte culturel» (p. 19). Si Paul Ricœur «met en lumière la dimension narrative du discours historique [soulignant] l'importance de la trace comme socle commun des opérations historiques et mémorielles» (p. 22), Pierre Nora oppose histoire, «discours critique sur le passé» à mémoire «de nature affective», qui «se bâtit sur la blessure, le disjoint, l'hétérogène» (Jacques Derrida) et qui «peut devenir un miroir déformant» pour reprendre le terme de Benjamin Stora.

Schyns précise que «pour les auteurs qui nous occupent, la guerre d'Algérie est à la fois objet de mémoire acquise et de mémoire transmise» (p. 22) ; elle voit leurs textes comme «des *entrepôts* de mémoire culturelle, comme des gestes de remémoration [pouvant] constituer une contribution importante à la construction historique [qui] ne fait que commencer en Algérie» (p. 46-47). C'est toute l'aventure de cette thèse que de montrer comment la mémoire évolue entre 1957 et 2003 dans ces «romans de la guerre».

L'ouvrage publié chez L'Harmattan dans la collection «Études transnationales, francophones et comparées dirigée par Hafid Gafaïti, est magnifiquement bien écrit, dans un français élégant et sûr. La photo que l'auteur a choisi pour la couverture est tout à fait remarquable : le phare d'Alger se détache sur un fonds noir ; figure anthropomorphique, éclairée de bas en haut, on dirait un ange, qui les bras ouverts, appelle au rassemblement ; et c'est, à y regarder de près, une colonne de métal à la tête de feu lumineux, sur laquelle s'accroche une plateforme et sa rambarde, toutes rouillées comme le sont les marches pour y parvenir, imposante : un vestige du passé, toujours en action. Quel choix symbolique, en accord avec le contenu du livre ! Les titres des parties et ceux des chapitres sont choisis avec soin et construisent une lecture croisée des fictions francophones algériennes retenues et une interprétation de la mémoire littéraire algérienne de la guerre d'Algérie, interprétation confrontée au contexte historique de référence et d'énonciation, mais aussi confrontée à la mémoire officielle de la guerre d'Algérie en Algérie.

Le lecteur appréciera les repères chronologiques et l'index en annexe où se trouve aussi le texte de l'entretien que D. Schyns a eu en août 2005 à Montpellier avec Malika Mokeddem sur la guerre d'Algérie et *Les hommes qui marchent* et qu'elle a intitulé «Tout le monde était piégé, même l'enfance» (p. 340-345). Les citations mises en exergue au début de chaque chapitre, provenant des auteurs du corpus étudiés mais aussi donnant la parole aux historiens ou philosophes dont les concepts servent d'armature à l'analyse des textes, sont choisies avec soin et sont une ponctuation interprétative qui enrichit l'ensemble et guide le lecteur. Ainsi les propos d'Henri Alleg (*Mémoire algérienne* 2005) «Mon but était d'exposer le vrai visage de la guerre menée en Algérie et de mettre publiquement les bourreaux et

les tortionnaires en accusation» (p. 151) introduisent le chapitre 5 sur la torture et la mémoire. Le poème de Djebar «Détresse insurgée», en hommage à Mohammed Dib, commence par une métaphore éloquente «Nous gardons une écharde dans la gorge / Les feux d'autrefois, pour nous, brûlent encore ...» (p. 113) pour introduire le chapitre 3 sur Le désenchantement I.

La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction franco-algérienne, à la fois personnelle et collective, est marquée par une interdépendance entre les mémoires algériennes et françaises. Mémoire traumatisante, elle s'inscrit «dans le contexte de l'injustice coloniale» pour les fictions écrites avant 1992 et «dans le contexte de la 'deuxième guerre d'Algérie'» pour les romans écrits après 1992. Si «la guerre continue à hanter les esprits», «la mémoire littéraire donne forme à ce qui résiste aux mots» ; touchant à des tabous, elle transforme et transgresse le fait historique. D. Schyns a pour chaque roman étudié «essayé de cerner [...] les images fortes qui explorent les limites du représentable» (p. 314). Un bel ouvrage qui illustre magistralement la relation compliquée entre littérature et histoire dans la construction mémorielle !

Désirée Schyns, *La mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction francophone*, Paris, L'Harmattan 2012, 357 p. ISBN : 978-2-336-00194-4

NOTES

1 L'auteur mentionne «qu'il existe environ une centaine d'œuvres de fiction d'auteurs algériens francophones sur le thème de la guerre» (p. 13).

JEAN VE GINO'YA MEKTUPLAR

Abidin EMRE*

Bilge Karasu kitaplığı bağlamında üretken bir yıl 2013.

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi'nde, 2010 yılında Prof. Dr. Semih Tezcan ile Tansu Açık'ın düzenledikleri "Altı Ay Bir Güz-Bilge Karasu" ve 2011'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ndeki "Bilge Karasu'yu Okumak" sempozyumlarındaki bildiriler bir araya getirilerek **Bilge Karasu'yu Okumak** başlığıyla yayımlandı (Metis, 2013).

Teorik Bakış adlı toplumbilim dergisi, yine bu yıl, ilk sayısını Bilge Karasu'ya ayırdı (Sel Yay.)

Bilge Karasu'nun Halûk Aker'e yazdığı mektuplar ikinci kez yayımlandı (**Halûk'a Mektuplar**, Metis Yay.).

Bu yıl içindeki dördüncü yayın ise yine mektup türünde: **Jean ve Gino'ya Mektuplar** (Yapı Kredi Yay.).

Bilge Karasu'nun 1963 yılında Paris'te tanıştığı Fransız ressam Jean ile Amerikalı müzisyen Gino'ya 1964-1994 yılları arasında yazdığı mektuplar, Fransızca ve Türkçe olmak üzere çift dilli yayımlanmış. Özenli bir baskı. Mektupları yayına hazırlayan Alain Mascarou'nun 60'lı, 70'li, 80'li ve 90'lı yıllarda yazılan mektupları "Yerler, Çalışmalar, Olaylar" başlığı altında değerlendiren çalışması da mektupların onar yıllık bölüm aralarına yerleştirilmiş. Mektupları Fransızca'dan Simlâ Ongan çevirmiş.

1978'de Jean'a yazdığı bir mektupta, Bilge Karasu "Mektuplarımız yayımlanacak olursa ancak çift taraflı bir sunum anlamlı olur" (s. 183) diyor. Yazışmayı, bir tür karşılıklı konuşma, "parçalı söyleşi" olarak görüyordur. Bu "parçalı söyleşiler", Muş kentinin renkleriyle açılıyor. Simone de Beauvoir'dan **Sessiz Bir Ölüm** –ve daha sonra çevirisi. Sonra Proust. Son on beş yıl içinde Proust okumamıştır: "Ama on dokuzla yirmi yaşım arasında aylar ve aylar boyunca ne dalıştı o öyle" (s. 31). ("(...) mais aussi quel bain ç'avait été, pendant des mois et des mois, à cheval entre ma dix-neuvième et ma vingtième années..."). Sonra özlü sözü anıştıran bir deyiş: "Gelsin okuma, gelsin beyaz ("boş") sayfa. Boşluktan ölecek halimiz yok ya" (s.31). ("Vienne la lecture, vienne la page blanche. On ne meurt tout de même pas de vide"). (Burada "blanche" sözcüğü (beyaz) değil de "yazılmamış, boş" anlamında kullanılmış). Yazı karşısındaki tedirginliği, Mallarmé'nin "boş sayfa" sıkıntısını düşündürüyor...).

---

* Hacettepe Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, Emekli Öğretim Üyesi

"Gelsin okuma, gelsin boş sayfa" sözcelemesi, Karasu'nun Karasu'ca özlü anlatımı bir tür... Söz konusu okuma olunca, "Ama bir gün ölmek gerekecek. Yazık. Okumayı o kadar isteyeceğim tüm o kitaplar" (s.77) der. ("Mais il faudra bien mourir un jour. Dommage, quand je pense à tous ces livres que j'aurais tellement aimé lire..." s.76). "Boş sayfa"yı da unutmaz: "Metinlerim tosbağa hızıyla ilerliyor" (s.37) diyecektir bu kez de ("Mes textes avancent à pas de chenille" s.36). "Özellikle, 1958'den beri uğraştığım uzun mu uzun bir öykü. Dört farklı versiyon yazdım (kısmen)" ("Et surtout cette nouvelle de dimensions plutôt monstrueuses qui me tracasse depuis 1958. J'en ai déjà fait quatre versions différentes (en partie) s.74"). 1985'te yayımlanacak olan **Gece** romanından söz etmektedir burada. Bir denemesinde de eline kalemi alınca durmamacasına yazan "üretken yazar"la "tedirgin yazar"dan söz ederek "tedirgin yazar" olarak tanımlar kendini. Mektupları okurken Proust, Le Clézio, Queneau, Brecht, Sade, Yourcenar, Svevo, Hesse, Flaubert, Simenon, vb. daha birçok farklı dillerin yazarlarının yanı sıra Türkçe edebiyatın eski ve yeni yazarlarının kitapları da, mektup çerçevesinde Karasu'nun kılı kırk yaran incelikli değerlendirmesinden nasibini alır.

Jean ve Gino'ya Mektuplar, yalnızca okuma-yazma değil elbet. Yaşamın küçük-büyük gündelik ayrıntıları, sevinçleri, umutsuzlukları, Türkiye'nin hep var olmuş ve var olmakta direnen kendine özgü siyasal, toplumsal sıkıntıları, üniversite yaşamı (öğrencilere ilişkin yapılacak "reformlar" konusunda: "Üniversitenin politikacılarınkine benzer zihinsel katılığı (...), s.61), sağlık sorunları, annesi, kedileri, sevgili, "geçici bir hayat yaşıyor olma duygusu", "yararsızlık" krizleri, eski yazıyla kitapları okuma merakı, yakınlarının ölümü, yapıtlarının gereken ilgiyi görmemesi, çeviri işleri, yeniden piyanoya başlaması, Side, Mersin yaz tatil günleri, **Gece** romanıyla Uluslararası Pegasus Ödülü, Berlinli bir besteciyle çift dilli bir opera yazma tasarısı, sonra hastalanması, vb...

Otuz yıla yayılan ve oylumlu bir kitap oluşturan bu mektupları Türkçeye çevirmek bir hayli emek isteyen bir çalışma. Bütün olarak çeviri başarılı, ne ki yine de bu söylediklerimin kimi gözlemler yapmama engel olmadığını düşünüyorum.

Mektupları okurken Bilge Karasu'nun hiç mi hiç kullanmadığı –kullanmak istemeyeceği kimi sözcükler göze çarpıyor: "malumumuz", "muamele", "tebligat", "nadiren", "maruz kalmak", tarifi imkânsız", "mustarip", "maalesef", "sadakat', "hissetmek" ("his"de "duygu" da kullanılmış kitapta), ("bahsetmek" de, "söz etmek" de), "itibariyle", "lazım", "kelime", "sene", "dair", "tevazu", "hassasiyet", "kanaatkâr", "tabir", "proje" vb....

Simlâ Ongan, mektupların sonuna eklediği "Çevirmenin Notu"nda, çeviride tutulan yol konusunda, Türkçe Kullanımı ve Öz Türkçe "hassasiyeti"ne ilişkin olarak "editoryal bir karar" aldıklarını belirterek "(...) zorlama bir tercihtense, çeviriyi

doğal akışına bırakma"yı uygun bulduklarını, buna neden olarak da "dilin dönüşüm özelliği, mektupların otuz yıllık bir süreci kapsaması ve Türkçenin etimolojik kaynak eksikliği"ni gösteriyor: "Kelimelerin dile giriş ve yaygın kullanım tarihlerini saptamak imkânsız, tahmin etmeye çalışmak abes" (s.394) diye ekliyor.

Oysa, Bilge Karasu'nun öteki mektuplarında, yani **Halûk'a Mektuplar**'daki (ilk basım, Devin-Kitap, 2002) diline başlangıçta bakılabilir miydi diye düşünmeden edemiyorum. Simlâ Ongan "dilin dönüşüm özelliği"ni, mektupların otuz yıllık bir zaman dilimine yayılışını ileri sürüyor buna neden olarak. **Halûk'a Mektuplar**'ın da aynı tarih aralığında, yani 1964-1994 yılları arasında, "otuz yıllık bir süreci" kapsadığını görmezden geliyor. Kaldı ki, söz konusu tarihler arasında Karasu'nun mektup dilinin öyle uzun boylu değişmediği, kitabın sözgelimi başındaki ve sonundaki mektupların okunması halinde daha iyi anlaşılacaktır. Karasu'nun mektup diline *yaklaşabilmek için* **Halûk'a Mektuplar** örnek oluşturabilirdi belki de...

Çeviride göze çarpan birkaç küçük nokta (dilerseniz son bir ukalalık diyelim buna!):

- "hayatta kalırsam" (s.25) → "sağ kalırsam" ("si je suis toujours en vie...")
- "olağanüstü kavaklar" (s.28) → "şu Allahın belası kavaklar" ("ces sacrés peupliers...") olabilir mi?
- Yine aynı sayfada:
- ["Eşcinsel arzu hakkında] Ölesiye tiksiniyorum. Kararsızlardan, "teyzelerden" (...)" → (Burada, "teyzeler" değil de, "tantes" sözcüğü halk ağzındaki karşılığı olan "oğlancılar, kulamparalar" anlamında kullanılmış).
- "beyaz sayfa" (s.30) → "boş sayfa"
- "varacağım yer korkutuyor" (s.79) → "sonum ne olacak?, neyle karşılaşacağım?..." "je me demande très sérieusement où j'irai finir." (s.78)
- "hoca" (s.97) "un maître" (s.96) → burada "usta" demeli mi?
- "koyun bayramı" (s.271) "la fête "du Mouton"" (s.270) dalgınlığa gelmiş.
- "Bibik (...) yavaş yavaş sönüyor" (s.297) "Bibik s'éteint lentement" (s.296) Fransızca'nın etkisi mi?

Bir iki ufak değiniydi yalnızca... Hoca olmanın getirdiği alışkanlık mı demeli şimdi buna?